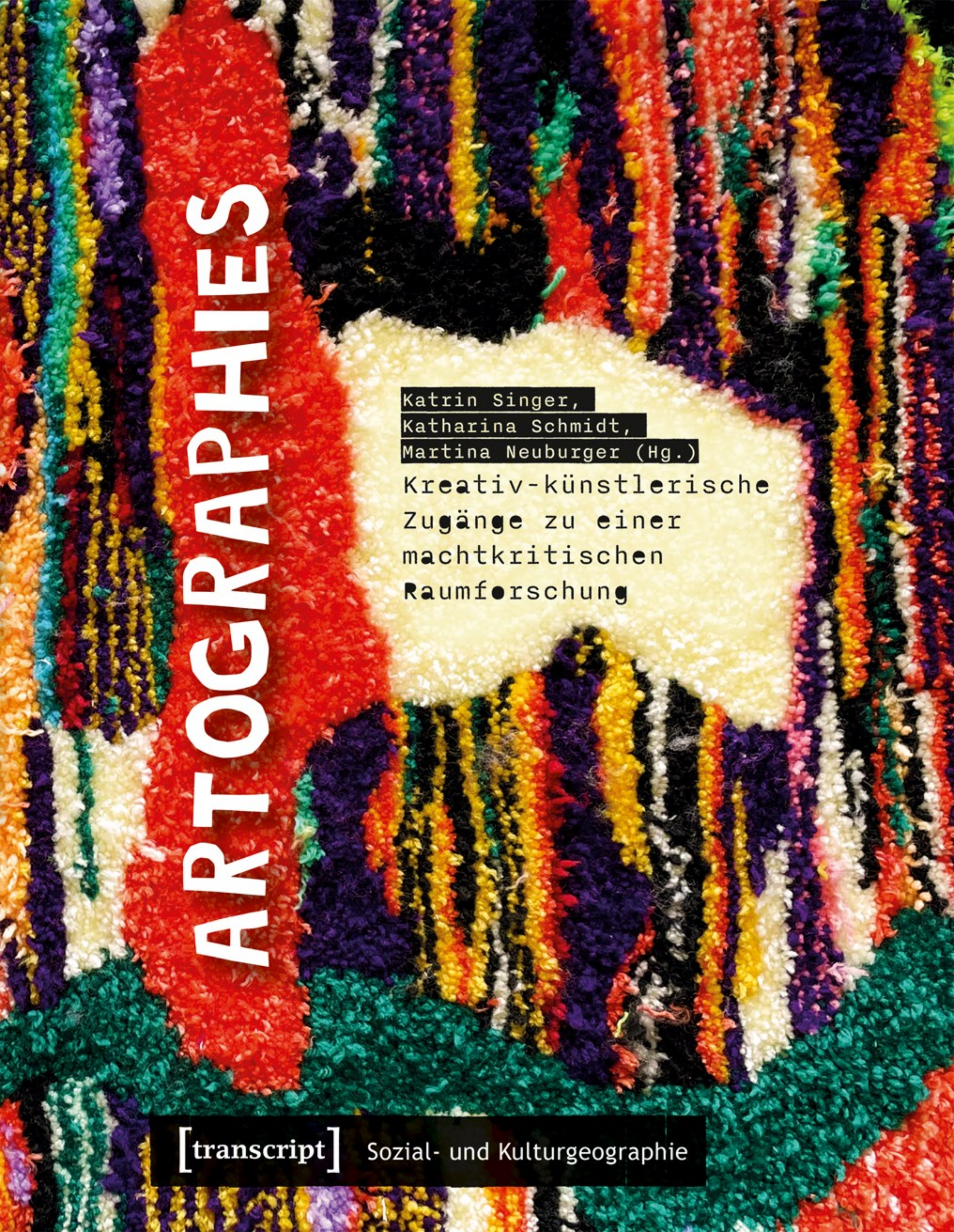

ARTOGRAPHIES
Katrin Singer,
Katharina Schmidt,
Martina Neuburger (Hg.)
Kreativ-künstlerische
Zugänge zu einer
machtkritischen
Raumforschung
[transcript]
Sozial- und Kulturgeographie



Katrin Singer, Katharina Schmidt, Martina Neuburger (Hg.)
Artographies – Kreativ-künstlerische Zugänge zu einer machtkritischen Raumforschung

Sozial- und Kulturgeographie | Band 59

Katrin Singer, Katharina Schmidt, Martina Neuburger (Hg.)

ARTOGRAPHIES

Kreativ-künstlerische Zugänge zu einer machtkritischen Raumforschung

[transcript]



Die Veröffentlichung wurde gefördert aus dem Frauenförderfonds der Universität Hamburg, durch das Zentrum Gender & Diversity der Hamburger Hochschulen, durch die Exzellenzstrategie von Bund und Ländern und die Hamburgische Wissenschaftliche Stiftung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.



Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: AG KGGU, Katharina Schmidt, Katrin Singer
Umschlagabbildung: AG KGGU | ag-kggu.net
Lektorat: Katrin Viviane Kurten | geo-lektorat
Satz und Layout: Katharina Schmidt, Katrin Singer
Druck: sieprath gmbh, Aachen
Print-ISBN 978-3-8376-6776-9
PDF-ISBN 978-3-8394-6776-3
https://doi.org/10.14361/9783839467763
Buchreihen-ISSN: 2703-1640
Buchreihen-eISSN: 2703-1659
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet
https://www.transcript-verlag.de
ag-kggu.net



INHALT



ARTOGRAPHIES

Kritische artographies mit Hirn, Herz und Hand

Konzeptionelle Überlegungen und ein Wegweiser durch diesen Band

Katrin Singer, Katharina Schmidt & Martina Neuburger



1 Kritische *artographies* mit Hirn, Herz und Hand
Konzeptionelle Überlegungen und ein Wegweiser durch diesen Band

Katrin Singer, Katharina Schmidt & Martina Neuburger

Das erste Mal wurde von uns das nun vor Ihnen liegende Werk laut als Idee ausgesprochen, als wir an einem Abend im Jahr 2019 vor dem Unigebäude unsere Fahrräder aufschlossen[1]. Eine lose formulierte, präpandemische Sammelbandidee zu *artographies* stand plötzlich als künftiges Möglichkeitsfeld im Raum. Im Juni 2021, als die Delta-Virusvariante und Reisebeschränkungen nicht nur die Medien, sondern auch unseren Alltag beherrschten, schickten wir den Call für *artographies* über die uns bekannten E-Mail-Verteilerlisten. Aus einer losen Idee spannen sich erste konkretere Fäden. Im Mai 2022 trafen wir uns mit den Autor:innen des Bandes in Hamburg, um in einem eintägigen Workshop an den jeweiligen Ausstellungsseiten zu arbeiten. Es war ein sonniger Tag voller Inspirationen und Kreativität. Sie finden diese Seiten, die die diskutierten Inhalte kreativ-künstlerisch zum Ausdruck bringen, in jedem Beitrag des Buches. Während andernorts Kriege herrschten, wurden in Afghanistan per Gesetz

1 Bei den Fahrrädern zu beginnen, würde die Geschichte zur Geschichte nicht erzählen. Der Subtext des Buches würde fehlen. In „Dear science and other stories" sensibilisiert uns Katherine McKittrick für die Bedeutung von solchen Subtexten und Geschichten, die meist in Fußnoten, Endnoten, Literaturverzeichnissen, Quellen oder Zitaten stecken. Im Bemühen, nachvollziehbar offenzulegen, woher wir wissen, was wir wissen, und wie wir wissen, geht es aber auch darum, immer wieder zu rekontextualisieren, woher Ideen kommen, wie sie gewachsen sind, wer sie genährt hat und worauf sie basieren. Gleichzeitig beinhaltet dieses Vorgehen immer Formen und Momente der Unwissenheit (McKittrick 2021: 14). Mit Sicherheit gibt es einige Menschen, die vor uns über ***artographies*** nachgedacht, geschrieben oder diese einfach umgesetzt haben, die wir in diesem Band nicht oder zu wenig würdigen. Und gleichzeitig gibt es Autor:innen, Freund:innen, Künstler:innen, Begegnungen, Filme, Songs, Stücke, Bilder, Ausstellungen und Gespräche, die unsere Ideen von ***artographies*** nachhaltig geprägt haben. Das Buch, aber auch wir selbst sind Teil *artographischer* Prozesse, und es dauerte, bis wir selbst bereit dazu waren, diesen Sammelband herauszugeben. Teil der Entstehungsgeschichte unserer artographies ist, dass auch emotionale Begegnungen diesen Prozess rahmten. Die neoliberale Universität, deren koloniale Kontinuitäten können nicht nur Ansichten und Perspektiven versteinern, sondern auch Subjekte innerhalb des Systems. Das heißt, mit kreativ-künstlerischen Methodologien zu arbeiten, stößt auch auf Ablehnung. Wenn wir uns gelegentlich trauten, in der deutschsprachigen Geographie unser verkörpertes, kreativ-künstlerisches Sein und das daraus entstehende Tun zu teilen, wurde unsere Arbeit mitunter belächelt, aber auch offen angegriffen. Das Lernen von Indigenem Storytelling wurde als triviale Märchensammlerei à la Grimm abgetan, Nackenhaare stellten sich dem Publikum auf, wenn wir über verkörperte Emotionen und Affekte während der Feldforschung sprachen, Abschlussarbeiten wurden als Kunstband verworfen oder alte weiße Männer fingen uns nach Vorträgen ab und stellten unsere Daseinsberechtigung in der Geographie infrage. Am härtesten daran war die passiv- bis aktiv-aggressive Atmosphäre, die Geringschätzung, die uns entgegengebracht wurde als Mensch und Wissenschaftlerin, und die schweigende Kompliz:innenschaft der Masse. Der Wind, der durch diese Räume wehte, war eisig. Es war unsere Freundinnenschaft, die uns auffing, uns daran hinderte, Geographie sein zu lassen. Es waren die Arbeiten und Räume feministischer, post- und dekolonialer Theoretiker:innen aus Lateinamerika und Nordamerika, begeisterte Studierende und die Betreuerinnen unserer Arbeiten, die uns bestärkten, dass da irgendwo ein Platz für unsere Form des Geographie-Machens, -Lernens und -Lehrens ist, die verkörpert, kreativ, spielerisch, fröhlich und feministisch sein darf. Bis heute haben wir unsere imaginative, dennoch schon etwas löchrige Schutzausrüstung im Gepäck, doch wir haben auch gemeinschaftliche, kreative und fürsorgende Räume voller Wärme und Freude gefunden. Dieses Buch ist für uns ein solcher Raum.

> „To bridge means loosening our borders, not closing off to others. Bridging is the work of opening the gate to the stranger, within and without. To step across the threshold is to be stripped of the illusion of safety because it moves us into unfamiliar territory and does not grant safe passage. To bridge is to attempt community, and for that we must risk being open to personal, political, and spiritual intimacy, to risk being wounded. Effective bridging comes from knowing when to close ranks to those outside our home, group, community, nation—and when to keep the gates open."
>
> Anzaldúa (2009: 246)

die Rechte von Frauen auf Selbstbestimmung, Bildung und Freiheit massiv eingeschränkt. Zeitgleich standen wir in einem Atelier, malten, zeichneten und tauschten uns aus. Im Februar 2023, während dieses Projekt langsam einen Abschluss fand, bebte die Erde in der Türkei, in Kurdistan und auch in Syrien. Über 59.000 Menschen starben, Hunderttausende von Menschen wurden obdach- und wohnungslos. Hanau jährte sich am 19. Februar zum dritten Mal, wir gedenken Gökhan Gültekin, Sedat Gürbüz, Said Nesar Hashemi, Mercedes Kierpacz, Hamza Kurtović, Vili Viorel Păun, Fatih Saraçoğlu, Ferhat Unvar und Kaloyan Velkov. In diesen vier Jahren sind der Chiriqui-Harlekinfrosch und der Kuba-Ara leise ausgestorben, Böden wurden degradiert und Flüsse begradigt. Und wir schrieben, korrigierten, diskutierten, redigierten und verwarfen Wort um Wort, um andere Wörter zu finden. Wir drei Herausgeberinnen sind Geographinnen. Raum, Zeit, die darin vorherrschenden (Macht-)Verhältnisse und die globalen Verflechtungen eines Hier und Dort prägen unser Tun und flirren durch diese Zeilen. So zeichnet sich ein grotesker Takt unseres geographischen Tuns in all den Dissonanzen ab.

„wieviel platz
muss zerplatzen
hals über kopf
mit beinbruch
plötzlich
bis stille eintritt
frieden und glück
wo“
(Auszug aus Ayim 2020: 207)

DENKEN

Wie viel Platz muss zerplatzen? Wie viel Raum neu entstehen?

Räume zu schaffen, die es ermöglichen, in aktuellen Verhältnissen kritische raumbezogene Wissenschaft zu praktizieren, ist für uns drei Herausgeberinnen dieses Bandes grundlegend. Dabei liegt die Betonung auf pluralen Verständnissen von Räumen, die unterschiedlich gedacht, geschaffen und belebt werden. Es begeistert uns, wie Geograph:innen über chaotisch verflochtene Skalen nachdenken, in denen alltägliches Leben, Körper, Städte, Ländlichkeit, Flussläufe, geopolitische Diskurse, Machtverhältnisse auf feministisch-dekoloniale Weltverständnisse treffen. Im Spannungsfeld dieser Reibungen gestalten sich Zwischenräume aus, die durch ein Sammelsurium von Kunst, Kreativität, Wissen, Emotionen und Beziehungen Ausdruck erhalten und zugleich andere Reibungen und Räume hervorbringen. Daraus ergibt sich ein oszillierendes, nicht abschließbares und plurales Verständnis von Raum *(space)* und Ort *(place)*, das wir als *artographies* begreifen.

Selbstredend sind *artographies* über die Geographie hinaus als Wirkungsräume transdisziplinärer Forschung zu verstehen, die – im ständigen Wandel begriffen – einen finalen Erklärungsversuch dessen, was *artographies* sind und sein wollen, verunmöglichen. Dieser Sammelband ist daher als eine kleine Momentaufnahme einer aktuellen Debatte und Erprobung von *artographies* zu verstehen, in dem wir hier einleitend die für uns als Herausgeberinnen wichtigen Zugänge und Auseinandersetzungen aufzeigen wollen.

Artographies begreifen ‚das' Kreativ-Künstlerische nicht ausschließlich als ein finales Produkt, das im Raum wirkt, sondern als kreativ-künstlerische Raumpraktiken, die Räume zugleich auch hervorbringen. Kunst wird darin nicht unidirektional als etwas Externalisiertes vom Menschen verstanden, das es über Befähigung und Talent zu entdecken und zu perfektionieren gilt, um in Kunsthäusern ausgestellt eine Abtrennung vom räumlichen Kontext und Schaffenden zu erfahren. Kreativität und Kunst und ihre oftmals exkludierenden und exklusiven Rahmungen sollen durch *artographische* Praktiken aufgebrochen werden, um der Vielfältigkeit von diversen Welterzeugungen gerechter zu werden. Straßen und Schulen, Seminar- und Konferenzräume oder auch städtische Gärten werden dabei zu Ateliers, Theaterräumen, Soundstudios und Forschungsfeldern. *Artographies* möchten als Teil des qualitativen methodologischen Spektrums im Anschluss an den *cultural* und *creative turn* in der Geographie für situierte, gemeinschaftliche und fürsorgende Formen der Wissens- und Raumproduktion stehen, in der Teilnehmende als kreativ schaffende Personen eingeladen werden, eine schöpferische Sprache als Ausdruck ihrer Lebenswirklichkeit zu kreieren. Wir begreifen kreativ-künstlerisches Tun somit als etwas Alltägliches, das in unendlich vielen Formen und Weisen praktiziert wird, jenseits jeder Verabsolutierung dessen, was Kunst ist und sein kann[2]. Ein Spinnennetz zwischen zwei Hausmauern, eine Sandburg auf dem städtischen Spielplatz, die formvollendete Dungkugel eines Mistkäfers, der Motorensound von Containerschiffen oder ein Foto aus einer Einwegkamera – alle diese können als kreative Momente komplexer Welterzeugungen verstanden werden, die aus Beziehungen hervorgehen, wobei die Momente der Erzeugung, die involvierten Subjekte und die erkenntnistheoretischen Fragestellungen von entscheidendem Interesse für eine kritische (Be-)Forschung sind.

Jedoch säumen auch Fallstricke den Weg des Denkens und Praktizierens von *artographies*, die Ideen und Ansprüche an die eigene Forschung ins Wanken und manchmal zu Fall bringen. Wir würden sogar so weit gehen und diese Formen des Scheiterns und Sich-Verirrens im Forschungsprozess als inhärenten Bestandteil *artographischer* Praktik zu verstehen. Hegemoniale Räume und Herrschaftsverhältnisse werden durch Strukturen, historische Vermächtnisse und Subjektivierungsprozesse hervorgebracht, durchdringen akademische Wissensproduktion und lassen Wissenschaftler:innen in Verhältnissen zurück, die durchdrungen sind von intersektionalen Kräftefeldern (Crenshaw 2017). Wie feministische Wissensproduktion spätestens seit den 1980er-Jahren immer wieder betont, können wir diese Relationen, Zusammenhänge und Strukturen in ihrer Komplexität und Wirkungsweise nicht vollständig begreifen. Dennoch tragen wir als Wissenschaftler:innen Verantwortung für unsere (methodologischen) Entscheidungen. Wir formulieren Forschungsfragen und begrenzen uns auf spezifische Kontexte, die manche Perspektiven ausklammern und andere betonen. Unsere Arbeit bleibt immer partiell, immer unvollständig, kann Machtverhältnisse durchdringen und sie gleichzeitig perpetuieren (Harding 2004; Massey 2004). Neoliberale Abhängigkeitsverhältnisse erschweren es zudem, eine empirische Forschung zu praktizieren, die das oben benannte ernst nimmt, die empathisch, *accountable*, reziprok und fürsorglich ist. Momente des Scheiterns zeigen uns daher auch immer wieder auf, wo wir an Grenzen stoßen oder in Sackgassen feststecken. Sie fordern von uns eine beständige Reflexion von Praktik, Struktur und Situierung (Lawson 2007; Mountz et al. 2015). Dies betrifft jedoch nicht nur kreativ-künstlerische Forschungsprozesse, sondern qualitative, engagierte, fürsorgende Forschung

2 Das sind Gedankengänge, die beispielsweise in der Kunstpädagogik oder auch in Zweigen der Performance Art schon lange kreativ-praktizierend gelebt werden. Wir wissen, schätzen und lernen viel von diesen Arbeiten. Für die Raumforschung, und hier insbesondere für die Geographie mit ihrer natur- und sozialwissenschaftlichen Ausrichtung, stellen solche Zugänge jedoch oftmals Nischen dar oder werden im Kleinen explorativ erprobt.

im Allgemeinen. Auch *artographies* können diese Dilemmata nicht auflösen, doch sie können dazu beitragen, den Takt raumbezogener Forschung zu verlangsamen. Sie eröffnen Möglichkeiten, die wissenschaftstheoretische Trennung von Ratio und Emotio über textbasiertes Arbeiten hinaus zu verändern. Und in all unseren bisherigen Erfahrungen mit *artographischer* Praktik findet das „Wo" in May Ayims Gedicht (2020: 207) hier, auch wenn es nur für kurze Momente ist, einen Raum zum Verweilen:

„plötzlich
bis stille eintritt
frieden und glück
wo"

‚Altes' …

Wenn Räume aus einer Wechselwirkung mit kreativ-künstlerischem Tun entspringen, indem stetig Subjektivierungs- und Objektivierungsprozesse ausgehandelt werden, dann ist darin zentral, wer einerseits als Subjekt ermächtigt und wessen Sein andererseits verdinglicht, auf Daten reduziert, für die akademische Wissensproduktion konsumierbar wird. Dieser Prozess hat immer auch eine historische Komponente, die einen geschichtsbewussten Umgang mit *artographies* unumgänglich macht.

Für eine historisch sensible Formulierung von *artographies* ist es von Relevanz danach zu fragen, wessen Wissen als Kunst, als wissenschaftliche Arbeit oder als zu archivierendes Gut in die gesellschaftliche Aufmerksamkeit und Erinnerungskultur rückt. Sylvia Wynter warnt uns vor der Gefahr der beständigen Reproduktion monohumanistischer Räume, also von Räumen, die auf *weißen*, kolonialen, heteropatriarchalen und kapitalistischen Strukturen aufbauen (Wynter/McKittrick 2015). Leonardo da Vinci zeichnete im Jahr 1490 den ‚vitruvianischen Menschen' und stellte damit einen idealisierten Mann als Symbol für absolute Harmonie und Perfektion ins Zentrum. So etablierte sich die Idee des Monohumanismus, die bis heute – nicht immer auf den ersten Blick offensichtlich – in Karten, in Kunst und in räumliche Imaginationen eingeschrieben ist. Dadurch konstituiert sich ein modernes bourgeoises Abbild ‚des Mannes', das all jene (über das Menschliche hinaus) abwertet, die diesem konstruierten Trugbild nicht entsprechen. Monohumanismus definiert ein Menschenbild im Singular, das im Kern ‚das einzig wahre Selbst' entfaltet. So waren und sind auch *C/artographies* und Geographie im Césaire'schen Sinne lange schon kontaminierende Werkzeuge (Césaire 2000), um ein Bewusstsein in die Erdoberfläche einzustanzen, das die Idee des Monohumanismus in Körper, Erziehung, Kunst, Architektur, Ökologie und Spiritualität einschreibt (Finn/McEwan 2015; Walker 2001: 40 f.).

Geographische Vorgänger [sic!][3] bedienten sich unter anderem kreativ-künstlerischer Mittel, um die Welt zu ordnen, zu vermessen und zu kategorisieren. Die Liste der Praktiken ist lang: Skizzenzeichnungen in Feldtagebüchern, Fotografien, das Sammeln, Rauben und grafische Festhalten von Indigenem Wissen, Pflanzen, Tieren und (Kunst-)Objekten, das Referieren und Schreiben über ‚andere' Welten und später auch das Filmen (Ryan 1994; Gräbel 2015; Schmidt 2017b; Paiva 2022)[4]. Welten wur-

3 Wir möchten an dieser Stelle darauf hinweisen, dass im Laufe der Geschichte viele Personen Geographie praktizierten, jedoch nur eine bestimmte, nach monohumanistischen Kriterien angelegte Auswahl jener als solche anerkannt und repräsentiert wurde.

4 In ihrem Buch „Potential history. Unlearning imperialism" zeichnet Ariella Aïsha Azoulay nach, wie der koloniale Raub von Alltagsgegenständen zu „imperial plunder" wurde, der dann in eigens dafür geschaffenen Räumen (den ethnographischen Sammlungen bzw. Völkerkundemuseen Europas) als Kunstobjekte ausgestellt wurde (Azoulay 2019: 58 ff.). Aktuelle Debatten um Provenienz-

den angeeignet, eine alleinige Autorenschaft [sic!] über komplex zusammenwirkende Wissensbestände erhoben, so als ob Denken ein exklusives Alleinstellungsmerkmal einer einzelnen Person ist. ‚Der Westen' wurde als Schablone über ‚den Rest' der Welt gelegt, was nicht passte, sollte passend gemacht werden. Die Produktion von Wissen ist jedoch immer eine dialogische. Michel Foucault (2020) und Edward Said (2019) lehren uns die „Ordnung der Dinge", zeigen uns, wie die Wissenschaften als Schergen post-/kolonialer Begierde der Ausbeutung installiert wurden. Kritische, feministische und postkoloniale Arbeiten sowohl aus marxistischen als auch aus poststrukturellen Perspektiven diskutieren und bearbeiten diese Ordnungen bereits seit Jahren unter anderem anhand historisch- und neu-materialistischer oder auch diskursanalytischer Zugänge (Kindon/Pain/Kesby 2009; Glasze/Mattissek 2015; Autor*innenkollektiv Geographie und Geschlecht 2021; Belina/Naumann/Strüver 2022). Doch auch die Gefahr der stetigen ‚Wissualisierung' (Schmidt/Singer 2017), welche die Aneignung und Deutungshoheit über visuelle und kreativ-künstlerische Welterzeugungen durch Wissenschaftler:innen meint, ist diesem machtvollen Verhandlungsfeld inhärent. Dabei gilt es, den Zeigefinger nicht nur gegenüber unseren geographischen Vorgängern [sic!] zu erheben, sondern den Blick kritisch auf die eigenen Praktiken zu richten: Welche Vermächtnisse reproduzieren wir bis heute in unserer Arbeit? Wie gehen wir mit Autor:innenschaften um oder mit der Begierde, kreatives und künstlerisches Wissen für die eigene Forschung aus ihrem Kontext zu nehmen, tiefgründig und umfassend zu sammeln?

… und ‚Neues'

Gleichzeitig beobachten wir in der Geographie im Zuge eines „creative (re)turns" (Hawkins 2019) das Wiederaufgreifen kreativ-künstlerischer Debatten. Auf der Suche nach ‚neuen' Zugängen, innovativen Methoden, originären Forschungsarbeiten sowie kreativen Ideen zum Wissenstransfer gewinnen künstlerisch-kreative und visuell-ästhetische Praktiken in der Forschungslandschaft zunehmend an Aufmerksamkeit. Candice Boyd und Kaya Barry warnen jedoch vor der Aneignung dieses Interesses durch den neoliberalen Drang nach Mehr im Namen des wissenschaftlichen Fortschritts, der ein Mehr an Innovation und Kunst bereits in Ausschreibungs- und Förderpraktiken einbindet (Boyd/Barry 2020). Ariella Aïsha Azoulay beschreibt das beständige Streben nach Neuem als gefräßig und unersättlich und definiert es in Kompliz:innenschaft mit imperialen Ideen wie folgt:

> „The principle of the new has become its sole *raison d'être*, and – like colonial expansion and capitalist growth – it has become voracious and insatiable."
> (Azoulay 2019: 17)

Mit kreativ-künstlerischen Methoden zu arbeiten ist jedoch, wie oben bereits erwähnt, für die Geographie als Disziplin sowie für Wissenschaft im Allgemeinen nicht ‚neu'. Es schließt keine Forschungslücke und es ist kein innovatives Feld, das plötzlich aus dem Nichts entstanden ist. Ein Vokabular des stetig Neuen verschließt die Augen vor Vergangenem, vor *politics of citation*, vor generationsübergreifenden (oralen) Wissenssystemen und entzieht sich seiner Verantwortung der kritischen Reflexion. Demzufolge sind auch unsere heutigen *artographies* geprägt von kolonial-moderner Kunst- und Wissenschaftsgeschichte und ihren Praktiken. Doch wie gehen wir mit diesen Vermächtnissen und aktuel-

forschung und die Rückgabe von unter anderem Benin-Bronzen aus deutschen Museen in ihre originären Kontexte sind Ausdruck imperialer Kunstgeschichte und art geographies.

len Wissenschaftsdiskursen um? Wie reproduzieren sich diese in alltäglichen Wissenschaftspraktiken durch Fragestellungen, Methoden, Lehre oder Forschungskonzepte? Oder ganz konkret: Wie bedienen wir drei Herausgeberinnen die Idee des Neuen und Innovativen, um Fördergelder zur Herausgabe und Publikation dieses Sammelbandes zu erhalten? Wie wirkt ein solches Vokabular auf *artographies* und produziert (Leistungs-)Druck auf den Schultern von (Nachwuchs-)Wissenschaftler:innen, der ihnen die Momente der ‚Stille und des Friedens' in der Zusammenarbeit mit Forschungsteilnehmer:innen sofort wieder entreißt?

Um uns mit unserem Verständnis und Aufgreifen von *artographies* der Proklamation von Neuem zu widersetzen, möchten wir betonen, dass es bereits aus multiplen (inter- und trans-)disziplinären Kontexten vielfältige Auseinandersetzungen mit oder um *artographies* gibt, auch wenn sie möglicherweise nicht so genannt werden und nicht direkt unser Verständnis von *artographies* widerspiegeln. *Art-based* oder *arts-informed research* (Schreier 2017; Chilton/Leavy 2020), *research-led art* (Mikkonen/Hiltunen/Laitinen 2020), *socially engaged art* (Sachs-Olsen 2019, 2021), *creative geographies* (Marston/Leeuw 2013; Hawkins 2015), *creative art-based geographies* (McLean 2022), visuelle Geographien (Lois/Hollman 2013; Schlottmann/Miggelbrink 2015; Rose 2016), geographisch-künstlerische Forschung (Bauer/Nöthen 2021), *creative* oder *artist-geographer collaborations* (Till 2020; Tolia-Kelly/Raymond 2020) et cetera stellen durchaus Begrifflichkeiten und Zugänge dar, die in Beziehung zu unserer Vorstellung von *artographies* stehen und uns als Inspiration dienen. So gilt es auch die Arbeiten von Patricia Leavy und ihre Auseinandersetzung mit *„a/r/tography"* aus den *visual arts* zu nennen sowie das sich darum spannende Netzwerk *a/r/tography*[5], mit dem sie und weitere *artist-researcher-teacher* zu Interkonnektivität einladen und diese auch feiern (Leavy 2012: 6). Wir folgen diesem Aufruf mit kritischem Blick.

Vor dem Hintergrund disziplinärer Geschichte und aktueller Auseinandersetzungen mit kreativ-künstlerischen Zugängen in der Geographie, aber ebenso in Bezug auf die aktuellen interdisziplinären Debatten sehen wir trotzdem oder auch genau deswegen in *artographies* das Potenzial, befreiende, widerständige und emanzipatorische Praktiken in Relation zu Raum zu kultivieren. Diese können dazu beitragen, jene toxischen Ideen der Moderne, die eine rassistische Hierarchisierung ermöglichen, entlang derer die Ausbeutung von Menschen essentialistisch und kulturalistisch legitimiert wird und sich in Strukturen perpetuiert, kontinuierlich zu unterwandern. Mit offenen Fragen und Vermächtnissen im Gepäck verstehen wir *artographies* als widerständige Praktiken gegen Monohumanismus, gegen eine Wissualisierung und gegen eine Priorisierung von Denken über Fühlen (Schmidt/Singer 2017). *Artographies* stehen in unserer Lesart vielmehr in Relation zu verkörperter und sinnlicher Wissensproduktion, die neben Hirn auch das Herz miteinbezieht.

FÜHLEN

„Superiority? Inferiority?
Why not simply try to touch the other, feel the other, discover each other? Was my freedom not given for me to build the world of you?"
(Fanon 2008: 206)

5 In diesem Blog finden sich vielseitige Publikationen, Projekte und Informationen von unterschiedlichen Autor:innen/Künstler:innen, die sich unter dem Begriff „a/r/tography" bündeln: https://artography.edcp.educ.ubc.ca/.

Unsere eigene ‚fühldenkende' Arbeit mit kreativ-künstlerischen Methodologien ist von Zugängen, Philosophien, Praktiken und Epistemologien geprägt, die sich aus feministischer und post- bzw. dekolonialer Perspektive widerständig zu hegemonialen Diskursen in der Wissenschaft verhalten. So sind es aus Lateinamerika Ideen und Konzepte wie ‚Cuerpo-Territorio' (Cabnal 2010), ‚Sentipensar' (Fals-Borda 1986), ‚Pluriverse' (Ejército Zapatista de Liberación Nacional 1996), ‚Coloniality of Gender' (Lugones 2008), ‚El Mundo Zurdo' (Anzaldúa 1983) und Indigene landbasierte Praktiken (Anzaldúa/Keating 2013), die uns Zugänge ermöglichen, eine singulär westliche Idee von Wissenschaft zu verlernen (Hutta/Husseini de Araújo 2023). Gleichzeitig stellen englischsprachige feministische Geographien sowie geographische Wissensproduktionen (und darüber hinaus noch weitere) aus den Black und Indigenous Studies wichtige Bezugspunkte dar, welche emanzipatorische ‚ethico-onto-epistemologies´ (Barad 2007) – die Ethik (welches Handeln hat welche Implikation), Epistemologie (welches Wissen) und Ontologie (welches Sein) – auf kreative Weise zusammenbringen. Dabei wird die verkörperte und emotionale Ebene als Ebene des Wissens und Erkennens von Welt substanziell miteingeschrieben. Der Ausdruck ‚Sentipensar' vereint Deleuze'sche Grenzen zwischen Emotion und Vernunft, ‚fühldenkt' sich durch aktuelle Verhältnisse und schafft Raum für kreative, emotionale und verkörperte Ausdrucksformen, die in einer neutralen, objektiven und vom Menschen abgetrennten Form der Wissenschaftspraktik eine Revolutionierung des Bisherigen darstellen. So entsteht nach Minna Salami „sinnliches Wissen für alle" (Salami 2021: 33). Sich auf Audre Lorde beziehend, möchte Salami Wissenschaftler:innen darin bestärken, Handwerkszeug der De-/Montage zu kultivieren, das sich in den Herrschaftsstrukturen der Master (im Zitat mit „Herren" übersetzt) nicht findet. Sie schreibt: „Was das Handwerkszeug des Herren angeht, all dies hier gehört nicht dazu: Die Werkzeuge des Herren sind nicht Poesie, Verspieltheit, Eros, Grenzenlosigkeit, Gewissenhaftigkeit, Dialog, Intuition, Lebensfreude, Stille, Wärme, Leidenschaft, Schönheit, Mitgefühl, Geheimnis, Weisheit, Ehrlichkeit, Weiblichkeit, Innerlichkeit, Sinnlichkeit, *ogbon-inu*" (ebd.: 48).

Ein Beispiel für eine fühlende, dialogische und empathische Lesart von Kartographie zeigt uns Warsan Shire in ihrer poetischen Auseinandersetzung mit dem geographischen Herrschaftsinstrument schlechthin – dem Atlas. Wenn wir an die Einleitung und den gesellschaftspolitischen-raumzeitlichen Kontext dieses Bandes denken, gelten ihre Worte 2011 wie heute:

„later that night
i held an atlas in my lap
ran my fingers across the whole world
and whispered
where does it hurt?

it answered
everywhere
everywhere
everywhere"
(Auszug aus Shire 2011)

In diesem Sinne bedeutet das für die Wissenschaft auch, die engen Vorstellungen und Grenzsetzungen dessen, was Wissenschaft ist, neu zu befragen. Aus ‚fühldenkendem' Wissen heraus entstehen Arbeiten, die sich einer kreativ-künstlerischen Methodologie bedienen, da sie Welt pluriversal abbilden und die Limitationen der wissenschaftlichen Sprache mit ihrer strikten Rahmung damit überwinden. So arbeitete beispielsweise Gloria Anzaldúa mit multilingualen Sprachstrukturen, Zeichnungen und Lyrik[6]. Katherine McKittrick verwebt Text mit Musikstücken, Lyrik und Schwarzem Futurismus[7]. Leanne Betasamosake Simpson setzt Indigenes Storytelling, Performanz und Musik aktiv in ihrem akademischen Schreiben, Analysieren und Vermitteln ein[8]. All diese Arbeiten sind ‚place-based' oder ‚place-thought', das heißt sie sind verknüpft mit einem spezifischen Kontext, einer spezifischen Lebens- und Gefühlserfahrung und reich an vielschichtigen Geschichten.

> „Place-Thought is the non-distinctive space where place and thought were never separated because they never could or can be separated. Place-Thought is based upon the premise that land is alive and thinking and that humans and non-humans derive agency through the extensions of these thoughts."
> (Watts 2013: 21)

Ansätze und Arbeiten, die Brücken zwischen Wissenssystemen schlagen und methodische und theoretische Herangehensweisen im Unterwegssein mit Menschen, Tieren und Dingen (Objekten, Materialitäten, Digitalität) erproben, erfahren in der geographischen feministischen Forschung aktuell eine besondere Aufmerksamkeit. Emotionale, neue materialistische, politisch-ökologische, nicht-repräsentative oder affektive Geographien spielen darin auf verschiedenste Arten und Weisen eine Rolle, indem sie (nicht notwendigerweise kreativ-künstlerische) Zugänge zu Wissensproduktion entwerfen oder verwerfen und die Verhältnisse zwischen Körper, Sinnen, Erfahrungen, Begegnungen et cetera und Raum weiterdenken. Dabei steht oftmals nicht das finale Ergebnis im Vordergrund, sondern die verkörperte Praxis des gemeinsamen Schaffens.

> „Here was writing animated by the everyday: the detail of an encounter, an incident, a happening, flashing light inside […] I began to appreciate that theory can do more the closer it gets to the skin."
> (Ahmed 2017: 10)

Diesbezüglich gilt es, die in der westlichen Wissenschaftstheorie erlernte Trennung zwischen Theorie und Praxis immer wieder zu hinterfragen. Katherine McKittrick betont deren Verwobenheit, indem sie Theoretisieren als eine kreative Praxis und das theoretische Potenzial von Kreativität herausstellt. Sie warnt aber auch davor, Kreativität und Theorie gleichzusetzen (McKittrick 2019). Theorieproduktion ist somit ein Produkt kreativer und auch fühlender Praxis (Million 2009), die durch Begegnungen, Bewusstsein und Sinnerzeugung hervorgebracht wird. All diesen brückenbildenden Zugängen ist gemein, dass sie für ihre Theoretisierung einen Weg eröffnen, der konsequent Herz, Kopf und Hand – also Fühlen, Denken und Tun – miteinander verwebt und eine separate rationale Entität als Ursprungsort von Theorie ablehnt.

6 Website der Ausstellung „Zwischen Wort und Bild. Eine Gedankengalerie von Gloria Anzaldúa": https://armandovoices.wordpress.com/2016/10/26/zeichnungen-dibujos-gloria-anzaldua/.

7 Homepage von Katherine McKittrick: https://katherinemckittrick.com/.

8 Song von Leanne Betasamosake Simpson: „How to steal a canoe" https://www.youtube.com/watch?v=dp5oGZ1r60g.

„When our lived experience of theorizing is fundamentally linked to processes of self-recovery, of collective liberation, no gap exists between theory and practice.“
(hooks 1994: 61)

Artographies sind in dieser Lesart nicht als eine Methode oder als eine Theorie zu verstehen. Auch ist es verkürzt, sie exklusiv unter dem Terminus ‚Methodologie' einzuordnen, da dieser die Theorieproduktion entlang einer methodischen Vorgehensweise beschreibt (und vice versa). Auch Leavy verweist auf *a/r/tography* als einen sehr breit angelegten Zugang zu Forschung: „a/r/tography not only bridges theory and practice but truly merges ‚knowing, doing, and making'“ (Leavy 2012: 7). Die Betonung der emotionalen und affektuellen Relationalität in einem pluriversalen Verständnis von Wissensproduktion ist für uns grundlegend. Aus diesen vorangegangenen Überlegungen, die uns stetig auch (be-)rühren, ergibt sich die Konsequenz, dass kreativ-künstlerische Methoden nicht ohne Theorien, Positionen, Emotionen und Räume gedacht und praktiziert werden können, wenn sie einem pluriversalen, machtkritischen und befreienden Wissensverständnis verpflichtet sein wollen. Diese Relationalität bündelt sich für uns in dem Begriff *artographies*, der auch temporäre Stille ermöglicht, Raum für Frieden, Freude und Glück schafft (Kern et al. 2014) und dennoch, in Tupoka Ogettes Worten, keinerlei Interesse an der Re-/Produktion von ‚Happyland' hat (Ogette 2023).

TUN



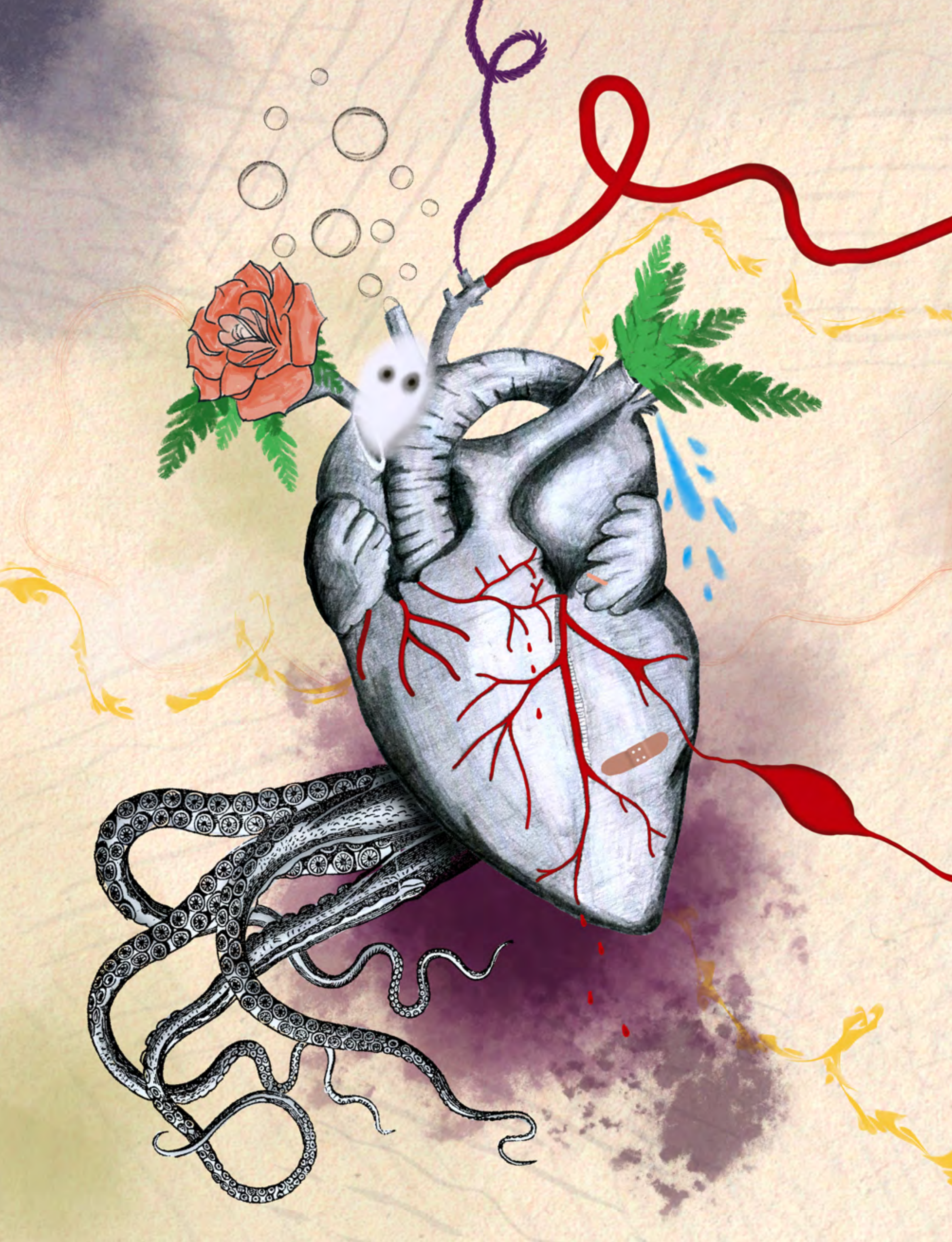
Artographies zu praktizieren bedeutet, offen zu sein für Prozesse der Verlangsamung, die einer Ethik von ‚*accountability*' verpflichtet sind; es bedeutet, sich für die Forschung Zeit zu nehmen. Langsamerwerden wird durch Pausen möglich, die ein Innehalten im bisherigen Tun erfordern und automatisch eine Veränderung des Blickwinkels nach sich ziehen. Pausen können ein Aufatmen von neoliberalen Durchschnittsgeschwindigkeiten ermöglichen und ein Zerknüllen von linearen Skripts befeuern, die keine Blicke in eine andere Richtung erlauben. Meghan Kelly und Amber Bosse fordern dazu auf, in der eigenen Forschung (hier am Beispiel kritischer GIS-Karten) immer wieder den Pauseknopf zu drücken – bewusst und systematisch. Dabei ist ihnen wichtig zu betonen, dass sich Wissenschaftler:innen Räume schaffen können, die der Reflexion und Befragung des bisher Getanen gewidmet sind. Der forschende Weg an sich erhält dadurch mehr Gewicht und Beachtung. Den eigenen schaffenden Prozess auf operierende Werte, reduzierende Kategorien und Verstrickungen zu überprüfen, dies mittels Schreiben, Zeichnen oder auch Aufnehmen (Ton und Film) zu dokumentieren, eröffnet den Autor:innen zufolge die Möglichkeit, den oftmals subtil mitlaufenden Kon-Text zu dechiffrieren, festzuhalten und später auch sichtbar zu teilen (Kelly/Bosse 2022). Es honoriert Richtungswechsel, Lernen und Hinterfragen als inhärente Momente des Tuns, das selbst stetiger kritischer Reflexion bedarf, um zu befreienden und widerständigen Raumproduktionen etwas beitragen zu können (Singer 2019; AG KGGU et al. i. E.). Für ein praktizierendes Verständnis von *artographies* bedeutet das, mit einer Pause zu beginnen, um sich mit Fragen zu konfrontieren, in denen die bekannten W-Fragen wie ein Echo den gesamten Forschungsprozess begleiten können. *Artographies* leisten in diesem Sinne auch einen konkreten Beitrag zu den Forderungen eines ‚slow scholarship', wie es von feministischen Geograph:innen im Widerstand zu neoliberalen universitären Ausbeutungs- und Erschöpfungsstrukturen diskutiert wird (Mountz et al. 2015; Schwiter/Vorbrugg 2021).

Wer praktiziert raumbezogene *artographies* wie?

Die Geographie als in sich interdisziplinär angelegte Wissenschaft ist bekannt für ihren Methodenmix aus qualitativen und quantitativen sowie physisch- und humangeographischen Zugängen zu Raum. Dabei spielen kreative und künstlerische Zugänge seit Jahren eine zunehmende Rolle, die sich interdisziplinärer Inspiration bedienen (Butler 2006; Kinman/Williams 2007; Hawkins 2012; Katz 2013). Bisher finden sich solche Zugänge aber kaum in einer systematischen Diskussion über die Erweiterung des methodischen Kanons der Geographie wieder, auch wenn für die englischsprachigen Debatten um eine raumbezogene *art-based research* die Arbeiten und Herausgeberinnenschaften von Harriet Hawkins wegweisend sind (Hawkins 2015, 2019, 2021; Price/Hawkins 2018; de Leeuw/Hawkins 2017). Dennoch werden sie vereinzelt im Rahmen der aktuellen Wiederaufnahme der machtkritischen Wendung um kartographische, visuelle und partizipative Methoden aufgegriffen und weniger als eigenständige Forschungspraxis gewürdigt (kollektiv orangotango+ 2018; Kogler/Wintzer 2021; Dammann/Michel 2022).

Subdisziplinen und Themenfelder

Dabei gibt es zahlreiche explizit kreativ-künstlerische methodische Zugänge in der Geographie, die gerade aus unter anderem (queer-)feministischen sowie post- und dekolonialen Perspektiven heraus formuliert werden. Diese werden immer wieder in interdisziplinäre Debatten eingebracht und sorgen hier für neue Impulse, die den gleichzeitig etablierten und zuweilen starren Methodenkanon irritieren





und hinterfragen. Besonders dynamisch nehmen wir in unserer Lektüre den Einsatz und das Engagement kreativer Herangehensweisen in folgenden Feldern wahr:

- *Children's Geographies* (McQuaid/Vanderbeck/Mbabazi 2021; Stafford 2017; Schreiber 2022)
- Stadtforschung (Sachs Olsen/Hawkins 2016; Rohde/Wildner 2020; Bauer/Nöthen 2021; Küttel 2022)
- Mensch-Natur-Verhältniss (Gougsa et al. 2023)[9] bzw. der mehr-als-menschliche Geographien (Brice 2018; Schröder 2022)[10]
- nicht-repräsentationale Forschungen (de Leeuw/Hawkins 2017; Hawkins/Kanngieser 2017)
- verkörperte Verhältnisse (LaMarre 2021; Jokela-Pansini 2021; Boudreau et al. 2022; McCormack 2008)
- Reflexionen über Forschungsprozesse im Allgemeinen (McKinney 2017; Schmidt/Singer/Neuburger 2022; Katz 1994)

Die themenspezifischen Schwerpunkte oder Strömungen werden auf unterschiedlichste Weise mit kreativen Zugängen verschnitten, sodass Autor:innen der jeweiligen Felder unter anderem mit Zugängen zu

- Grafik (Bertoncin et al. 2020),
- Filmemachen (Brickell/Garrett 2015; Strüver 2015; Thieme/Eyer/Vorbrugg 2019; Ernwein 2022; Lukinbeal/Sommerlad 2022),
- Poesie (McKittrick 2006; Magrane 2020),
- Musik und Sounds (Butler 2006, 2007; Atkinson 2007; Woods 2015; Gallagher/Prior 2014),
- Blues und Hip-Hop (Woods 2015),
- Zeichnen (Brice 2018; Singer 2019),
- Tanzen (Schmidt 2017a; Rogé 2018; Noxolo 2018; Queiroz Filho 2019),
- Performen (Jones 2014; Sheringham et al. 2020; Johnston/Pratt 2020; Reuter 2021),
- Sticken, Häkeln oder Stricken (Köstler/Lutz-Kluge 2020; Kittelmann/Wertheim/Wertheim 2022)[11],
- Fotografieren (Rose 2016; Kogler/Wintzer 2021; Hunt 2016; Schmidt 2017b)[12],
- Zinemachen (Bagelman/Bagelman 2016),
- Intervenieren (Dwyer/Davies 2010; Sachs-Olsen 2021),
- Storytelling (Vasudevan et al. 2022),
- Comic-Erstellen (Emmerson 2016; Aalders et al. 2020; Fall 2021; Schröder 2022),
- u.v.a.m

Geographie machen.

Wir verstehen diese hier beispielhaft und unvollständig genannten kreativ-künstlerischen Zugänge und Herangehensweisen als Formen des Engagements, Räume zu schaffen für andere Formen des Wissens, Lernens, Erinnerns und Handelns, die in Räume und Praktiken intervenieren. Das Tun selbst

9 Website des transdisziplinären Netzwerkes Land Body Ecologies: https://www.landbodyecologies.com/.
10 Homepage von Sage Brice: https://sagebrice.com/.
11 Kunstprojekt Crochet Coral Reef von Margaret Wertheim und Christine Wertheim: https://crochetcoralreef.org/.
12 Digitales Ausstellungsprojekt der Comparative Penology Group (COMPEN): https://www.compen-exhibition.com/exhibition.

wird hier zum zentralen Instrument der Dekonstruktion hegemonialer Räume und zum zentralen Element der Konstruktion neuer Raumverständnisse in Form von vielfältigen Kollaborationen (z.B. mit Sinnen, Körpern, sozialen Bewegungen, städtischer Materialität, Erinnerungen, Objekten etc.).

Dabei werden Wissensbestände aktiviert, die vom herkömmlichen Methodenkanon nicht bearbeitet, sondern erst durch die Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft erreicht werden können. Mit künstlerisch-kreativen Methoden können so nicht nur neuartige Fragen gestellt, sondern auch andere Antworten auf drängende Fragen raumrelevanter Dynamiken und Prozesse gegeben werden. Somit zeigt sich hier nicht nur eine methodische, sondern auch eine epistemische sowie vermittelnde Relevanz künstlerisch-kreativer Forschung, wie zum Beispiel auch Zugänge einer *socially and environmentally engaged art geography* aufzeigen (Brice 2021; Sachs-Olsen 2021).

Wir – unsere Erfahrungen im TUN

Seit Längerem prägen unsere eigenen Arbeiten, wie oben beschrieben, vielfältige Ideen, Debatten, Strömungen und Auseinandersetzungen zwischen Kunst und Wissenschaft – im Denken, Fühlen und Handeln. Und auch wenn wir auf zahlreiche Debatten, Strömungen und Auseinandersetzungen verweisen, sind unsere eigenen *artographies* doch auch in konkreter Verbundenheit mit bestimmten Geograph:innen, Künstler:innen, Denker:innen, Kartograph:innen, Aktivist:innen, Kunstwerken, Orten, Karten, Stücken, Objekten und Begegnungen entstanden. Gemeinsam haben wir alle drei, dass unsere Annäherung an *artographies* über kreative, kollektive und partizipative Kartographien zustande kam und sich diese über die Zeit in feministische *C/artographies* weiterentwickelt haben. Und dennoch sind unsere situierten Erfahrungen im Tun different.[13]

Katrin Singer

Kreativität war und ist mein Ort der Stille und des Glücks. Wenn Platz zerplatzt, dann finde ich hier den Kleber, um mit den Bruchstücken einen Umgang zu finden – in meinem Leben, in meiner Forschung und in der Lehre. Für mich gehören diese Teile zusammen, das ist nicht bei allen Wissenschaftler:innen so, und unterschiedliche Wissenschaftsverständnisse und Situierungen bringen unterschiedliche Theorieproduktionen und Praktiken hervor. Das ist an dieser Stelle nicht wertend formuliert, aber wichtig, um meinen Zugang zu *artographies* verstehen und vielleicht auch akzeptieren und respektvoll kritisieren zu können.

In meiner Forschung in Mexiko und Peru trafen unterschiedliche Epistemologien, Positionierungen, Sprachen, Ontologien und Machtverhältnisse aufeinander, die mich mit meiner bis dahin erlernten methodischen Sprache sprachlos zurückließen und mich vor scheinbar unüberwindbare Hürden stellten. Ich hatte das stetige Gefühl, eine Form von Forschung zu praktizieren, die die Menschen, mit denen ich zusammenarbeitete, nicht erreichte, dass wir uns gegenseitig nicht berührten und uns dadurch nicht verstanden, auch wenn wir für den Moment die gleiche Sprache sprachen. So beschloss ich, meinem Geographie-Machen einen Raum zu eröffnen, der emotional, kreativ, verkörpert, explo-

13 Kartographische Expertisen von Martina Neuburger und Tobias Töpfer verbanden sich mit lateinamerikanischen Aktivist:innen und Kollaborationen wie der von Silke Greth und Emilse Riveros oder der Entwicklung des Tübinger Rio Trios zum kollektiv orangotango. Hinzu kamen feministische, dekoloniale und intersektionale Zugänge des Mappings, die zunehmend auch Körper, Emotion und Raum sowie Land, Wasser, Flüsse und uns selbst in den Blick nehmen und die wir in der AG KGGU auch in Forschung und Lehre aufgreifen.

rativ, imaginativ und fürsorgend ist. Das bedeutet konkret, dass ich begann, in meine Feldtagebücher zu zeichnen, da ich schon immer mehr in Bildern als in Worten denke, auch wenn ich die Zeichnungen grausig fand. Oder dass ich in der Forschung methodisch immer mehr mit Wandbildern, Schattentheater, Storytelling, Fotografieren, Zuhören, kritischem Karten-Machen[14], Animation, Filmen, Kaffeeklatsch und Modellieren arbeitete, um offen dafür zu sein, welche Form von Wissensproduktion meine Forschungsteilnehmer:innen begeistert und für sie von Bedeutung ist. Vieles hat geklappt, vieles war herausfordernd, und natürlich waren Momente des Scheiterns und Zweifelns darin ständige Wegbegleiter. In Peru habe ich eine Hausaufgabe von einem Wassergeist erhalten, der zufolge ich mich zu Hause in Hamburg an „meinen" Fluss setzen soll und von diesem in einem von Tiden beeinflussten und mäandrierenden Verständnis von Zeit und Raum lernen soll. Aktuell ist meine größte Herausforderung, dort zu sitzen und Zuhören, Nachfragen, Schweigen, Beobachten als wertvoll auszuhalten. Ich erarbeite aus dieser Forschung eine digitale kreativ-künstlerische Flusskarte und konzipiere darin im Austausch mit den Mensch-Fluss-Verhältnissen ein Verständnis von kreativen Ökologien.

In der Lehre möchte ich die Begeisterung dessen, was *artographies* in Relation mit kritischer Raumforschung sind und sein können, vermitteln. Studierende dabei zu begleiten, sich methodisch auszuprobieren und einen eigenen Weg mit ihrer Kreativität, ihren geographischen Interessen und in Dialog mit kritischen Arbeiten zu finden, rahmen meine Seminare. Dabei beeindrucken mich die kreativ-methodischen Ideen, die Reflexionsebenen und das Engagement der Studierenden nachhaltig. Hier findet in den Seminaren Methodenentwicklung für die Geographie von Studierenden statt, die begeistert. Ich sehe meine Aufgabe als Dozentin darin, ihnen Freiräume zu eröffnen, sie darin zu ermutigen, ihre Zugänge zu Geographie nicht nur zu finden, sondern auch für sich zu beanspruchen. Zugleich bedeutet dies auch, ihnen kontinuierlich die Sorge vor dem Scheitern und die Angst davor zu nehmen, dass das, was sie tun, nicht „gut genug", nicht „wissenschaftlich genug" sei. Drei studentische Arbeiten finden sich in diesem Band und sind aus einem Seminar zu „kreativ-künstlerischen Methoden in der Geographie" heraus entstanden (s. Kapitel 7, 9 u. 12). Die Studierenden haben sich zunächst auf die wilde Reise kreativ-künstlerischer Methodologie eingelassen und sich dann dazu entschlossen, den großen Schritt einer ersten Publikation zu wagen. Dass sie das getan haben, freut uns als Herausgeberinnen sehr.

Katharina Schmidt

Mit der ursprünglichen Vorstellung, neben der Promotion noch eine Tanzausbildung absolvieren zu können (ist ja nur eine halbe Stelle an der Uni!), blieb das Tanzen jedoch sechs weitere Jahre Hobby und wurde erst mit Abschluss der Dissertation Teil meiner professionellen Auseinandersetzung mit Geographie. Der eigentlich 2008 scherzhaft ins Leben gerufene Dance your PhD Contest, der mittlerweile unter anderem vom Science magazine gefördert wird, gab den Impuls dazu, und es wurde schnell deutlich, welche ernsthafte Angelegenheit eine visuelle, choreografisch-tänzerische Performance von Geographien der Obdach- und Wohnungslosigkeit darstellt. Der kreative Prozess, Dimensionen von visueller Repräsentation und inhaltlicher Komplexität in eine kreativ-kollektive Auseinandersetzung zu bringen, die möglichst sensibel hypervisualisierte, stereotype urbane Geographien verhandelt,

14 Hier sind und waren es Claus Carstens, Silke Greth, Katharina Schmidt, Paul Schweizer und Tobias Töpfer, die mich in meinem akademischen Umfeld prägten, was Kritische Kartographie ist und alles sein kann. Darüber hinaus sind es die Comunidades Campesinas Cahuide und Atusparia – und hier besonders die jungen Menschen – in der Cordillera Blanca in Peru, die mich lehrten, dass es multiple ontologische und epistemologische Zugänge zu Karten gibt.

ergänzte und bereicherte die schriftliche Fassung der Arbeit. Tanz- und Videoperformance wurden jedoch erst im Nachhinein als kreativ-künstlerisches Vermittlungsformat konzipiert und umgesetzt und dienen mir bis heute für Lehre und Vorträge als zugänglicher Türöffner zu unterschiedlichen Publika (Schmidt 2017a).

Es ist demnach weniger das Tanzen an sich als vielmehr visuell-kreative Zugänge selbst, die eine zentrale Rolle in meiner wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit urbanen Geographien und Geographien der Obdach- und Wohnungslosigkeit spielen. Bereits für die Masterarbeit eröffnete mir 2008 der digitale Ordner eines Kollegen[15], der voller fotografischer Methoden in den Sozialwissenschaften steckte, eine neue Welt des Geographie-Machens. Ausgehend von der Auseinandersetzung mit den Texten in diesem Ordner vor dem Hintergrund der kolonialen und ausbeuterischen Geschichte und deren disziplinärer Anwendung, beschäftigt mich in meinen Arbeiten bis heute die machtkritische und postkoloniale Wendung kontaminierter Praktiken visueller und vor allem fotografischer Methoden in der Geographie. Susan Sontag und ihre Essays über Fotografie, die Entwicklung einer politischen Ontologie der Fotografie sowie die Diskussion eines *civil contract of photography* durch Ariella Aïsha Azoulay sowie später Tina Campts rekonstruktive Arbeiten zu Schwarzen Biographien und Geographien, unter anderem durch ihr praktiziertes *listening to images*, stellen zentrale Inspirationen für die Arbeit mit obdach- und wohnungslosen Fotograf:innen dar (Sontag 2001; Azoulay 2008; Campt 2017). Es waren deren visuelle und verbale Auseinandersetzungen, die es mir ermöglichten, intersektionale urbane Geographien in Rio de Janeiro und Hamburg zu mappen und durch Ausstellungen öffentlich in stereotype Diskurse und Vorstellungen über Obdach- und Wohnungslosigkeit zu intervenieren. Ausgehend von diesen kreativ-visuellen Aushandlungen, dem Zuhören, Tun und In-Beziehung-Gehen mit einigen Menschen in der Situation der Obdach- und Wohnungslosigkeit, dem gefühlten Unbehagen, aber auch den freudigen positiven Vibes nehmen aktuell verkörperte Geographien eine stärkere Rolle ein sowie die Frage danach, wie dem Zum-Schweigen-Bringen (*silencing*) von Körpern in Fotografien und Karten kreativ-künstlerisch und vor allem fürsorglich und *accountable* begegnet werden kann. Hier suche und finde ich Unterstützung und Inspiration in lateinamerikanisch-feministisch-dekolonialen Diskussionen und Praktiken und in kreativer Verbundenheit mit meinen globalen Konstellationen in der Geographie, Freund:innenschaft und Solidarität[16].

Martina Neuburger

Um es gleich vorweg klar zu sagen: Mein Zugang zu *artographies* ist ein eher passiver. Ich bin fasziniert von kreativ-künstlerischen Methoden und den Perspektiven, die dadurch geöffnet werden. Ich bin aber selbst nicht kreativ oder gar künstlerisch tätig, wie dies meine Mitherausgeberinnen sind.

Meine visuelle Sozialisation begann schon im Elternhaus mit den technischen Zeichnungen meines Vaters, der als gelernter Maurermeister für Nachbar:innen, Freund:innen und Verwandte ihr Einfamilienhäuschen konzipierte und Baupläne zeichnete. Mit dem Blick über seine Schultern ist meine erste Begegnung mit Tuschestiften und Zeichenfolie, mit Schriftschablonen und Kurvenlinealen ver-

15 Ein Hoch auf dich, Stefan Obkircher!

16 Besonders hervorheben möchte ich hier vor allem Katrin Singer, Manuela Silveira, Julie Chamberlain, Silke Greth, Laura Schmidt, Caren Miesenberger, Corinna Humuza und deren kreatives, widerspenstiges Denken und Handeln, feministische Kartograph:innen in Lateinamerika, die sich der aufreibenden Aufgabe widmen, verkörperten Geographien Nachdruck zu verleihen, sowie die Selbstvertretung wohnungsloser Menschen e. V. und weitere obdach- und wohnungslose Menschen in Hamburg, Berlin, Pforzheim und Rio de Janeiro, von deren (visuell-kreativen) Perspektiven ich vieles über Städte gelernt habe.

bunden. Der Umgang mit diesem „Handwerkszeug“ ging fast nahtlos in das Zeichnen von Karten während meines Studiums über. Dort nämlich lernte ich in Kartographie-Übungen die Regeln des „klassischen“ Karten-Machens, also des Kartierens – der Beobachtung und Dokumentation von räumlich angeordneten Sachverhalten – und der Umsetzung dieser Inhalte in thematische und topographische Karten. Ich lernte, wie Maßstäbe berechnet werden, wie Karten aufgebaut und gegliedert sein sollen, wann Linien-, Flächensignaturen oder Symbole besser zu verwenden seien und welche Sprache Farben sprechen. Und natürlich lernte ich auch – diesmal unter professioneller Anleitung – mit Isographen, Schraffur- und Kurvenlinealen, Schablonen und Klebesignaturen und -buchstaben zu hantieren. Mir kam es nicht in den Sinn und es wurde in den Lehrveranstaltungen auch nicht thematisiert, die verwendeten Projektionen, die Nordausrichtung der Karten oder gar deren Inhalte anzuzweifeln oder zumindest hinsichtlich ihrer impliziten Normen und Setzungen zu hinterfragen oder die dem Kartenproduktionsprozess zugrunde liegenden Machtverhältnisse zu betrachten. Dies änderte sich auch nicht grundsätzlich während meiner langjährigen Arbeit als studentische Hilfskraft in Forschungsprojekten zu Brasilien und Lateinamerika, obwohl ich mit dieser Arbeit viel detailliertere Einblicke bekam in den Prozess des Kartenmachens – von der Datenerhebung über den Kartenentwurf bis zur gedruckten Karte in der wissenschaftlichen Publikation. Worin mich diese Arbeit jedoch geschult hat, war ein Denken in Karten, Grafiken und Bildern. Wissenschaftliche Fragen und Ergebnisse denke ich bis heute von ihrer grafischen Ausgestaltung her und habe erst ein Bild – wenn auch manchmal verschwommen – im Kopf, bevor ich eine Forschungsfrage oder gar eine Antwort darauf habe, um über das Kartenmachen dann wieder ins Denken und Formulieren zu kommen. Entsprechend sind meine eigenen Arbeiten – Seminararbeiten, Diplomarbeit, Doktorarbeit, Habilitationsschrift, Forschungsberichte et cetera – immer voll von grafischen und kartographischen Darstellungen.

In der Tradition der klassischen Kartographie stehend lernte ich, mich streng an Regeln der Kartographie zu halten, korrigierte Karten von Studierenden penibel und bin bis heute zutiefst frustriert, wenn in Seminararbeiten einfache Kopien von (meist digitalen) Karten mit ein paar eingetragenen Strichen, Punkten oder Schriftzügen als eigene kartographische Leistung abgegeben werden. Erst mit der Begleitung und Betreuung von Abschlussarbeiten, die sich mit Graffiti, Street-Art und kollektiven Karten auseinandersetzten, lernte ich andere Formen grafischer Darstellung kennen, die nach ganz eigenen Regeln funktionieren. Später kamen noch Film, Fotografie, Comics und auch Tanz, Akrobatik, Theater und Musik dazu[17]. Mit jeder neuen kreativen Methode, die ich durch solche Arbeiten kennenlernen durfte, stieg meine Begeisterung für die unglaubliche Fülle an Zugängen zu Welt und wie diese über kreativ-künstlerische Methoden sichtbar und (be-)greifbar wurden.

Auch wenn ich inzwischen zaghafte Schritte wage in der Verwendung dieser Methoden über die Kuration von Ausstellungen (siehe Kapitel 15) oder in der Begleitung von kollektiven Kartierungsprozessen, so sehe ich meine Aufgabe – nicht zuletzt als Professorin an der Universität – darin, Räume zu schaffen für Menschen, die kreativ-künstlerische Methoden anwenden wollen. Studierende und Nachwuchswissenschaftler:innen dazu zu ermutigen, dies auch und gerade in wissenschaftlichen Kontexten zu tun, ist in einer immer mehr auf Leistung, Exzellenz und Selbstoptimierung ausgerichteten (akademischen) Welt kein leichtes Unterfangen. Nichtsdestotrotz lohnt es, diesen Weg weiter zu gehen, ohne

17 Danke für die Inspiration an meine Mitherausgeberinnen und an Silke Greth, Matze Jung, Severin Halder, Corinna Humuza, Andreas Döpke, Vinzenz Mell, Asia Haidar, Martin Seeger und schließlich Paola Piscitelli, die als Postdoc nach Hamburg kam und unsere Arbeitsgruppe bis heute begleitet.

in die Falle zu tappen, die Methode zum Selbstzweck zu machen, sondern sie immer mit Fragen der Emanzipation und Ermächtigung subalterner Stimmen und Menschen zu verbinden.



In unserem universitären Alltag sind *artographies* kreative Quellen der Freude, Reflexion, *care*, Kritik und Freund:innenschaft, wodurch sie ein Denken, Fühlen und Handeln in Konstellationen ermöglichen (Kohl/McCutcheon 2015; Simpson Betasamosake 2017; Bejarano/ Sánchez Hernández 2023). Genau deswegen steht für uns ein Arbeiten mit *artographies* zum reinen Selbstzweck, weil es Spaß macht und anders ist, vielleicht auch, weil es gerade en vogue ist, konträr zu einem kritisch-feministischen Verständnis von Wissensproduktion. *Artographies* ermöglichen ‚andere' Prozesse und Begegnungen in (ethnographischer) Forschung, sie liefern ‚andere' Ergebnisse, ermöglichen eine ‚denkfühlende' Form der Forschung, die ‚andere' Fragen stellt und ‚anderes' Wissen generiert. *Artographische* Forschung ist unvorhersehbar, oftmals chaotisch und den teilnehmenden Menschen, Arten und Dingen et cetera verpflichtet. Wie raumbezogene *artographische* Forschung sich anfühlen, anhören oder auch aussehen kann, verdeutlichen die Beiträge in diesem Buch.

Zu den *artographies* in Aktion in diesem Band

Mit SOUNDS, STORIES, ZINES, FIGURENTHEATER, SKULPTUR, WANDBILD, MALEN, FILM, ERFAHRUNGEN, PANTOMIME, VISIONSSUCHE, MULTISENSORIK und AUSSTELLEN eröffnen uns die hier versammelten Beiträge vielfältige und unterschiedliche Zugänge zu *artographies*. Dabei erweitern sie künstlerisch-kreativ qualitativ-methodologische Herangehensweisen in Bezug zu raumbezogenen Fragestellungen um ein Fühlen, Sehen, Hören, Gestikulieren, Wahrnehmen, Erleben, Formen, Kreieren, Teilen, Verbinden, Reflektieren et cetera in diversen Forschungsfeldern.

Der erste Beitrag eröffnet das Feld zunächst durch ein Gespräch. Hier gehen Corinna Humuza, Christopher Nixon, Katharina Schmidt und Katrin Singer dem Verhältnis von **KUNST UND RAUM** nach. Dabei werfen sie unterschiedliche Gedanken, Perspektiven, Beispiele und Dimensionen auf, die es erlauben sollen, den Kontext von *artographies* weiterzudenken, kritisch zu hinterfragen, Anknüpfungspunkte zu finden oder auch Ideen hinter sich zu lassen.

Das tontrio-Lehrkollektiv lädt dazu ein, Mensch-Umwelt-Verhältnissen im Kontext der Klimakrise zuzuhören. Mit Bezügen zu **SOUND** *ecologies* und *sonic geographies* verbinden die Autorinnen Rosa Aue, Susanne Hübl und Lilith Kuhn ihre Lehrerfahrung mit explorativen *soundwalks, sonic ethnographies* und *following sound*. Methodisch fangen diese Ansätze akustische Dimensionen der Klimakrise von Geld über Kläranlage bis hin zu Protest ein und werfen Fragen nach gesellschaftlichen Naturverhältnissen auf, während sie gleichzeitig durch die Arbeit mit Sound Formen universitärer Wissensproduktion auf den Grund gehen.

Ausgehend vom Hören, Schreiben und Erzählen als kreative *place-based* Prozesse verweben Lotte Hiller und Elisabeth Kirndörfer ihre jeweilige künstlerisch-kreative Auseinandersetzung mit *stories* im Kontext von Migration und Flucht miteinander. Durch *creative nonfiction* sowie *storymapping* entwickeln beide Autor:innen positionierte Zugänge zu raumbezogenem **STORYTELLING** und präsentieren uns in ihrem Dialog das Potenzial von *stories* als affektive Räume.

Mit dem Einsatz von **ZINES** bringen Nora Küttel und Melike Petersen künstlerisch-kreative DIY*(Do It Yourself)*-Praktiken der Punkrock-Szene in Verbindung mit geographischer Wissensproduktion. Mit Bezug auf durchgeführte *Zine-Making*-Workshops im Rahmen akademischer Veranstaltungen rücken sie die prozesshaft-unfertige, kreative und vor allem widerständige Energie des Schneidens und Klebens in den Fokus. Als Momente der haptischen, sensorischen und verkörperten Praxis der Mensch-Objekt-Interaktionen stellen sie die Wirkung von Zines für die Reflexion von Forschungsprozessen und -räumen heraus.

Für eine magische Nacht nimmt uns der Beitrag von Nina Scheer mit in den Raum Schule, der jenseits machtvoller, disziplinierender und verkopfter Strukturen auch als Raum voller Superheld:innen gedacht werden kann. Mit Bezug auf machtkritische und dekoloniale Theaterpraktiken, wie dem Theater der Unterdrückten, entwickelt Nina Scheer eine **FIGURENTHEATER**methode mit jungen Menschen und untersucht deren emanzipatorische Effekte für Geographien der Kindheit und Jugend.

Emotionale Geographien im Studium sind von Aufs und Abs geprägt. Wie diese sich wann, wie und in welchem Kontext individuell oder strukturell ausprägen, modelliert Alexandra Semenova mithilfe von Draht. Gefühle und Wahrnehmungen im universitären Raum werden so methodisch durch Draht als **SKULPTUREN** geformt und in der Verknüpfung mit Audiospuren nachvollziehbar.

Murals/Murales sind kollektive **WANDBILDER**. Für das kollektiv orangotango stellen Sebastian Hilf und Paul Schweizer diese anhand zweier forschender Kunstprojekte in Berlin-Kreuzberg und Neapel-Scampia als Methode kunstbezogener Aktionsforschung heraus. Vor dem Hintergrund von *urban art* bzw. *art washing* betonen sie die kritische Intervention durch Murales im öffentlichen Raum im Kontext von Debatten um *socially engaged art*.

Mit **MALEN** und Zeichnen als partizipative Visualisierungspraktiken in Forschungsprozessen in der Stadt experimentieren Max Jordan und Helene Heuer mit der Wahrnehmung urbaner Gärten und öffentlicher Räume in Hamburg. In ihrem Beitrag zeichnen sie Perspektiven auf städtisches Leben und deren Verknüpfung mit Stadtproduktion nach.

Wie **FILM** als transformatives Tool für *Citymaking* verstanden und eingesetzt werden kann, zeigt Paola Piscitelli in ihrer filmischen Auseinandersetzung mit Geschichten von jungen Migrant:innen, welche die Stadt Neapel als ihre Bühne für ihre Erfahrungen und Ideen inszenieren. Die Einblicke in den multilingualen und multimedialen künstlerisch-kollektiven Entstehungsprozess des Dokumentarfilms „Io non vedo il mare“ werfen Fragen nach Stadtplanung und Stadtaneignung auf.

Im Rahmen der Veranstaltung *Salon Raumverstehen* experimentieren Lea Bauer, Philip Boos, Susanne Martin, Eva Nöthen und Gabriele Reuter unter anderem mit choreografisch-performativen Methoden

und sensorischem Radfahren im Kontext von Mobilitätsfragen. Künstlerisch-kreativ kartieren sie **ERFAHRUNG**en im Quartier, die sie als partizipativ-transformative Raumpraxis herausstellen und so die umkämpften *Cycling Spaces* in Berlin diskutieren.

Wie künstlerische Darstellungen von Emotionen und verkörperten Erfahrungen untersucht werden können, ist Forschungsgegenstand der Methode **PANTOMIME**. Anne Beetz erforscht mithilfe von Gestik und körperlichem Ausdruck Tätigkeiten, Erfahrungen und Emotionen aus dem Studienalltag, die aufzeigen, wie besonders Stress, Motivationslosigkeit und Ängste Teil des Studiums sind.

Annette Voigt, David Rothfuss und Jasmin Jossin laden in ihrer Forschung dazu ein, sich auf die **VISIONSSUCHE** nach urbanen Zukünften zu begeben. Collageartig zeigen sich Xtopien in verschiedenen Formaten und Materialien, die ein transformatorisches Potenzial dafür eröffnen, wie Freiräume in Städten in Zukunft gestaltet werden könnten, und hinterfragen damit, welche gesellschaftlichen und *more-than-human* Verhältnisse darin eine Rolle spielen.

Auf die Bedeutung und Relevanz von **MULTISENSORISCH**en und multimedialen Forschungs- und Vermittlungspraktiken macht uns der Beitrag von Mirko Winkel, Carolin Schurr, Laura Perler und Nora Komposch aufmerksam. Am Beispiel globaler intimer Prozesse – wie globaler Reproduktionspolitiken im Kontext von Eizellenspende oder körperlichen Erfahrungen von Erdbeerpflücker:innen – werden Zugänge vorgestellt, die von den Autor:innen in eine multisensorische Ausstellungspraxis überführt werden.

Auch der letzte Beitrag widmet sich dem **AUSSTELLEN** und der Kuration von wissenschaftlichen Erkenntnissen in der Vermittlungspraxis. Aus postkolonialer Perspektive machen Sonja Kanemaki und Martina Neuburger deutlich, wie kritisch künstlerisch-kreative Visualisierungspraktiken kontextualisiert werden müssen, gerade in Bezug auf die geographische Wissensproduktion und ihre Vergangenheit als koloniale und visuelle Disziplin.

Diese kurzen Einblicke in die jeweiligen Beiträge verweisen auf eine methodische und methodologische Vielfalt im Umgang mit künstlerisch-kreativen Herangehensweisen in Relation zu raumbezogenen Fragestellungen. Dies bezieht sich auch auf die inhaltlichen, regionalen und theoretischen Schwerpunkte sowie Bezüge der einzelnen Beiträge von politisch-ökologischen über urbane Fragstellungen, von Geographien der Kindheit und Jugend zu mehr-als-menschlichen Geographien oder von emotionalen und verkörperten Geographien zu globalen und lokalen Machtverhältnissen. Während sich hiermit bereits ein umfangreiches Repertoire an *artographies* in diesem Sammelband abbildet, repräsentieren sie doch nicht erschöpfend die möglichen Zugänge und kritischen Einsatzmöglichkeiten künstlerisch-kreativer Methoden. Dass hier das Potenzial noch nicht ausgeschöpft ist, fällt uns als Herausgeberinnen gerade auch im Hinblick auf die zahlreichen explorativen Herangehensweisen auf. Während nur wenige Beiträge dezidiert künstlerisch-kreative Methoden als regulären Bestandteil der eigenen Forschungspraxis und -projekte aufgreifen, beziehen sich relativ viele Beiträge auf Workshops, Experimente, Lehrveranstaltungen, in denen künstlerisch-kreative Methodologien erprobt und entwickelt werden. Deutlich werden hingegen in allen Beiträgen immer wieder der Anspruch, mit künstlerisch-kreativen Zugängen dominante Formate, Formen und Strukturen der Wissensproduktion zu dezentrieren, und die Auseinandersetzung mit Widersprüchen und Herausforderungen,

die dies mit sich bringt. *Artographies*, so scheint es, befinden sich aktuell einerseits im Status ‚*under construction*' und andererseits im Kampf um Anerkennung.

Mit diesem Sammelband hoffen wir, *artographische* Auseinandersetzungen und Forschungspraktiken einem breiteren Publikum zugänglich zu machen und dazu beizutragen, diese als qualitative methodologische Zugänge für raumbezogene Forschungskontexte tiefer zu verankern.



An dieser Stelle möchten wir uns bei all jenen bedanken, die diesen Sammelband möglich gemacht haben: inhaltlich, ideell, emotional, organisatorisch und natürlich finanziell.

Allen voran bedanken wir uns bei allen Autor:innen und Artograph:innen für ihre Kreativität, ihre Neugier und ihr Engagement in ihren jeweiligen Arbeiten und für dieses Buch. Wir sind begeistert.

Des Weiteren gilt dieser Dank unseren Familien und Freund:innen, die diverse *artographische* Hochs und Tiefs begleitet haben, ob sie wollten oder nicht. Den Mitgliedern der Arbeitsgruppe Kritische Geographien Globaler Ungleichheiten, egal ob assoziiert, ehemalig, brandneu, studentische Hilfskraft oder wissenschaftliche:r Mitarbeiter:in, gilt unser Dank: schön, dass ihr uns geholfen habt, dem Buch einen Rahmen zu geben – metaphorisch wie auch in getufteter Form. Ein besonderer Dank geht an dieser Stelle an Melanie Stahr, die als Forschende Lernende den Buchprozess begleitet hat.

Wir danken Sharon Sacks für ihre Unterstützung bei Design und Layout, Herrn Krieger von der sieprath-Druckerei für geduldige und flexible Auskünfte bei all unseren Sonderwünschen und dem transcript Verlag für die Aufnahme ins Programm.

Wir möchten hier Katrin Kurten feiern, deren feines, flexibles und fantastisches Lektorat dieses Buch so kohärent und zugänglich gemacht hat. Ohne sie können wir uns keine Publikation mehr vorstellen.

Die Veröffentlichung dieses Sammelbandes konnte nur mit finanziellen Mitteln realisiert werden, welche uns aus dem Frauenförderfonds der Universität Hamburg, durch das Zentrum Gender & Diversity der Hamburger Hochschulen, durch die Exzellenzstrategie von Bund und Ländern und durch die Hamburgische Wissenschaftliche Stiftung gewährt wurde und deren Unterstützungen wir sehr zu schätzen wissen. Besonderen Dank möchten wir auch Susanne Kost aussprechen, aus deren Overhead-Mitteln wir großzügiger Weise eine große Finanzierungslücke schließen konnten, um eine Open-Access-Publikation umzusetzen.

Literatur

Aalders, Johannes T./Moraa, Anne/Oluoch-Olunya, Naddya A./Muli, Daniel (2020): „Drawing together: Making marginal futures visible through collaborative comic creation (CCC)“, in: Geographica Helvetica 75 (4), S. 415-430.

AG KGGU/Lüdemann, Jana/Neuburger, Martina/Schmitt, Tobias/Jurado, Emmanuel (i. E.): „Bridging knowledges: Ein Dialog über die (Un-)Möglichkeit hegemoniale Strukturen zu überwinden“, in: Isabelle Stauffer/Nicole Schneider/Gerhard Rainer (Hg.), (Post-)Koloniale Welten. Umschreiben und umkartieren hegemonialer Verhältnisse, Darmstadt: WBG.

Ahmed, Sara (2017): Living a feminist life, Harrogate: Combined Academic Publishers.

Anzaldúa, Gloria (1983): „El mundo zurdo: The vision“, in: Cherríe Moraga/Gloria Anzaldúa (Hg.), This bridge called my back. Writings by radical women of color, New York: Kitchen Table Women of Color Press, S. 195-196.

Anzaldúa, Gloria (Hg.) (2009): The Gloria Anzaldúa reader (= Latin America otherwise), Durham: Duke University Press.

Anzaldúa, Gloria/Keating, AnaLouise (Hg.) (2013): this bridge we call home. Radical visions for transformation, Hoboken: Taylor and Francis.

Atkinson, Rowland (2007): „Ecology of sound: The sonic order of urban space“, in: Urban Studies 44 (10), S. 1905-1917.

Autor*innenkollektiv Geographie und Geschlecht (Hg.) (2021): Handbuch Feministische Geographien, Leverkusen: Barbara Budrich.

Ayim, May (2020): weitergehen. Gedichte, Berlin: Orlanda.

Azoulay, Ariella A. (2008): The civil contract of photography, New York: Zone Books.

Azoulay, Ariella A. (2019): Potential history. Unlearning imperialism, London/New York: Verso Books.

Bagelman, Jennifer J./Bagelman, Carly (2016): „Zines: Crafting change and repurposing the neoliberal university“, in: ACME: An International Journal for Critical Geographies 15 (2), S. 365-392.

Barad, Karen M. (2007): Meeting the universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning, Durham: Duke University Press.

Bauer, Lea/Nöthen, Eva (2021): „Geographisch-künstlerische Stadtforschung. Ein Drei-Schritt-Verfahren zur Erschließung der Vielheit sozialräumlichen Wissens“, in: sub\urban. zeitschrift für kritische stadtforschung 9 (3-4), S. 169-190.

Bejarano, Cynthia/ Sánchez Hernández, María E. (2023): „Geographies of friendship and embodiments of radical violence, collective rage, and radical love at the U.S.–Mexico border's Paso del Norte region“, in: Gender, Place & Culture 30 (7), S. 1012-1034.

Belina, Bernd/Naumann, Matthias/Strüver, Anke (Hg.) (2022): Handbuch kritische Stadtgeographie, Münster: Westfälisches Dampfboot.

Bertoncin, Marina/Pase, Andrea/Peterle, Giada/Quatrida, Daria (2020): „Graphic geography: Drawing territories at the Po Delta (Italy)“, in: cultural geographies 28 (1), S. 19-39.

Boudreau, Julie-Anne/Ferro Higuera, Laura A./ Vázquez Villanueva, Katya/Villamar Ruelas, Aitana (2022): „Caminos de transgresión: Espacios de construcción de la subjetividad de las jóvenes que consumen drogas en la periferia de la Ciudad de México“, in: ACME: An International Journal for Critical Geographies 21 (3), S. 247-269.

Boyd, Candice P./Barry, Kaya (2020): „Challenges of creative collaboration in geographical research“, in: cultural geographies 27 (2), S. 307-310.
Brice, Sage (2018): „Situating skill: Contemporary observational drawing as a spatial method in geographical research“, in: cultural geographies 25 (1), S. 135-158.
Brice, Sage (2021): „Trans subjectifications: Drawing an (im)personal politics of gender, fashion, and style“, in: GeoHumanities 7 (1), S. 301-327.
Brickell, Katherine/Garrett, Bradley (2015): „Storytelling domestic violence: Feminist politics of participatory video in Cambodia“, in: ACME: An International Journal for Critical Geographies 14 (3), S. 928-953.
Butler, Toby (2006): „A walk of art: The potential of the sound walk as practice in cultural geography“, in: Social & Cultural Geography 7 (6), S. 889-908.
Butler, Toby (2007): „Memoryscape: How audio walks can deepen our sense of place by integrating art, oral history and cultural geography“, in: Geography Compass 1 (3), S. 360-372.
Cabnal, Lorena (2010): Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala, in: Feminismos diversos: El feminismo comunitario. https://suds.cat/es/publicacions/feminismos-diversos-el-feminismo-comunitario/ (letzter Zugriff am 26.06.2023).
Campt, Tina (2017): Listening to images, Durham: Duke University Press.
Césaire, Aimé (2000): Discourse on Colonialism, New York: Monthly Review Press.
Chilton, Gioia/Leavy, Patricia (2020): „Arts-based research: Merging social research and the creative arts“, in: Patricia Leavy (Hg.), The Oxford Handbook of Qualitative Research, Oxford: Oxford University Press, S. 601-632.
Crenshaw, Kimberlé W. (Hg.) (2017): On intersectionality. Essential writings, New York: The New Press.
Dammann, Finn/Michel, Boris (Hg.) (2022): Handbuch Kritisches Kartieren (= Sozial- und Kulturgeographie, Bd. 51), Bielefeld: transcript.
Dwyer, Claire/Davies, Gail (2010): „Qualitative methods III: Animating archives, artful interventions and online environments“, in: Progress in Human Geography 34 (1), S. 88-97.
Ejército Zapatista de Liberación Nacional (1996): Cuarta declaración de la Selva Lacandona. https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1996/01/01/cuarta-declaracion-de-la-selva-lacandona/ (letzter Zugriff am 26.06.2023).
Emmerson, Phil (2016): „Doing comic geographies“, in: cultural geographies 23 (4), S. 721-725.
Ernwein, Marion (2022): „Filmic geographies: Audio-visual, embodied-material“, in: Social & Cultural Geography 23 (6), S. 779-796.
Fall, Juliet J. (2021): „Worlds of vision. Thinking geographically through comics“, in: ACME: An International Journal for Critical Geographies 20 (1), S. 17-33.
Fals-Borda, Orlando (1986): „La investigación – acción participativa política y epistemología“, in: Alvaro Camacho Guizado (Hg.), La Colombia de hoy. Sociología y sociedad, Bogotá: CIDSE, CEREC, S. 21-38.
Fanon, Frantz (2008): Black skins, white masks, New York: Grove Press.
Finn, Matt/McEwan, Cheryl (2015): „Left in the waiting room of history?“, in: Interventions: International Journal of Postcolonial Studies 17 (1), S. 113-134.
Foucault, Michel (2020): Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 96), Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Gallagher, Michael/Prior, Jonathan (2014): „Sonic geographies“, in: Progress in Human Geography 38 (2), S. 267-284.

Glasze, Georg/Mattissek, Annika (Hg.) (2015): Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung (= Sozialtheorie), Bielefeld: transcript.

Gougsa, Samrawit/Pratt, Victoria/George, Babitha/Vilela, Cecilia/Kobei, Daniel/Kokunda, Sylvia/Kelman, I./Eaton, Ben/Maina, L./Luari, Samson/Autti, Outi/Kerätär, Kaisa/Laiti, Jenni/Baxendale, C./Raj, Romit/Deshpande, Reema/Gokharu, Riya/Singh, Neha S./Ghelani, Sheila/Mendu, Nqatyiswa/Ahmad, Ayesha. (2023): „Land body ecologies: A case study for global transdisciplinary collaboration at the intersections of environment and mental health“, in: The Journal of Climate Change and Health 10 (April-March), S. 100206.

Gräbel, Carsten (2015): Die Erforschung der Kolonien. Expeditionen und koloniale Wissenskultur deutscher Geographen, 1884-1919 (= Histoire, Bd. 75), Bielefeld: transcript.

Harding, Sandra G. (2004): The feminist standpoint theory reader: Intellectual and political controversies, New York: Routledge.

Hawkins, Harriet (2012): „Geography and art. An expanding field: Site, the body and practice“, in: Progress in Human Geography 37 (1), S. 52-71.

Hawkins, Harriet (2015): „Creative geographic methods: Knowing, representing, intervening. On composing place and page“, in: cultural geographies 22 (2), S. 247-268.

Hawkins, Harriet (2019): „Geography's creative (re)turn: Toward a critical framework“, in: Progress in Human Geography 43 (6), S. 963-984.

Hawkins, Harriet (2021): Geography, art, research. Artistic research in the geohumanities (= Routledge Research in Culture, Space and Identity), Abingdon/Oxon: Routledge.

Hawkins, Harriet/Kanngieser, Anja (2017): „Artful climate change communication: Overcoming abstractions, insensibilities, and distances“, in: WIREs Climate Change 8 (5), e472.

hooks, bell (1994): Teaching to transgress. Education as the practice of freedom, New York: Routledge.

Hunt, Mia (2016): „A politics of the urban ordinary: The material ad hoc-ness of shops in London“, in: GeoHumanities 2 (1), S. 255-275.

Hutta, Jan S./Husseini de Araújo, Shadia (2023): „Lateinamerikanische Geographien. Territorium, Körper, Ökologie“, in: Geographische Zeitschrift 111 (2-3), S. 66-98.

Johnston, Caleb/Pratt, Geraldine (2020): Migration in performance. Crossing the colonial present (= Routledge Research in Place, Space and Politics), London/New York: Routledge.

Jokela-Pansini, Maaret (2021): „Body mapping as a feminist visual method“, in: Raphaela Kogler/ Jeannine Wintzer (Hg.), Raum und Bild – Strategien visueller raumbezogener Forschung, Berlin/Heidelberg: Springer Spektrum, S. 69-82.

Jones, Phil I. (2014): „Performing sustainable transport: An artistic RIDE across the city“, in: cultural geographies 21 (2), S. 287-292.

Katz, Cindi (1994): „Playing the field: Questions of fieldwork in geography“, in: The Professional Geographer 46 (1), S. 67-72.

Katz, Cindi (2013): „Playing with fieldwork“, in: Social & Cultural Geography 14 (7), S. 762-772.

Kelly, Meghan/Bosse, Amber (2022): „Pressing Pause, ‚Doing' Feminist Mapping“, in: ACME: An International Journal for Critical Geographies 21 (4), S. 399-415.

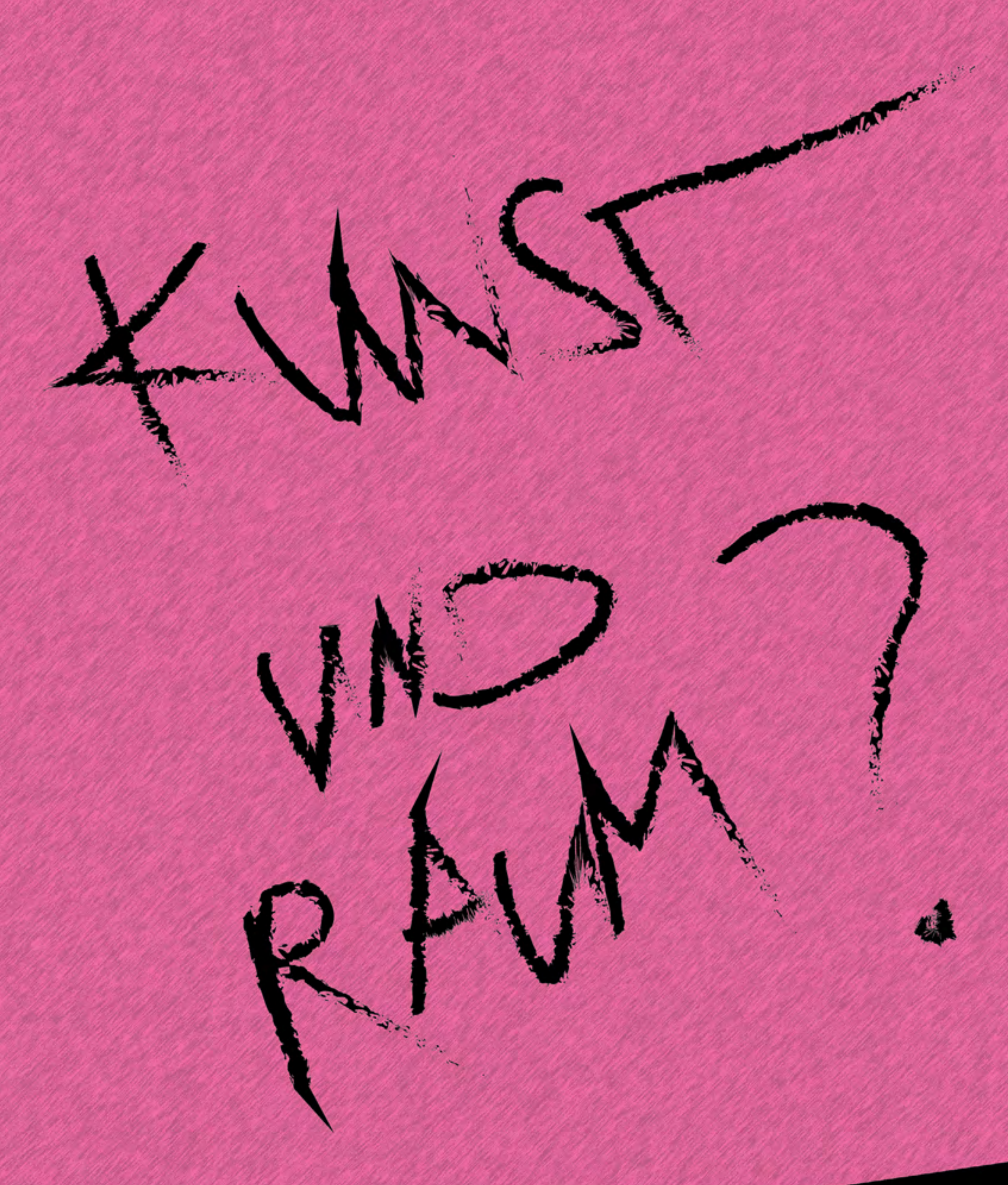
Kern, Leslie/Hawkins, Roberta/Falconer Al-Hindi, Karen/Moss, Pamela (2014): „A collective biography of joy in academic practice“, in: Social & Cultural Geography 15 (7), S. 834-851.

Kindon, Sara/Pain, Rachel/Kesby, Mike (Hg.) (2009): Participatory action research approaches and methods. Connecting people, participation and place (= Routledge Studies in Human Geography, Bd. 22), London: Routledge.
Kinman, Edward L./Williams, John R. (2007): „Cultural geographies in practice: Domain: collaborating with clay and cartography“, in: cultural geographies 14 (3), S. 433-444.
Kittelmann, Udo/Wertheim, Margaret/Wertheim, Christine (Hg.) (2022): Wert und Wandel der Korallen. Margaret und Christine Wertheim, Baden-Baden/Köln: Museum Frieder Burda, Wienand Verlag.
Kogler, Raphaela/Wintzer, Jeannine (Hg.) (2021): Raum und Bild – Strategien visueller raumbezogener Forschung, Berlin/Heidelberg: Springer Spektrum.
Kohl, Ellen/McCutcheon, Priscilla (2015): „Kitchen table reflexivity: Negotiating positionality through everyday talk“, in: Gender, Place & Culture 22 (6), S. 747-763.
kollektiv orangotango+ (2018): This is not an atlas. A global collection of counter-cartographies (= Sozial- und Kulturgeographie, Bd. 26), Bielefeld: transcript.
Köstler, Sandra/Lutz-Kluge, Andrea (2020): „Häkeln als Forschungsmethode? Wie partizipative Forschungsprozesse durch ästhetische Methoden an Qualität gewinnen können“, in: Ariane Brenssell/Andrea Lutz-Kluge (Hg.), Partizipative Forschung und Gender. Emanzipatorische Forschungsansätze weiterdenken, Opladen u.a.: Barbara Budrich, S. 135-155.
Küttel, Nora (2022): When art and space meet. An ethnographic approach to artistic practices and urban space in Detroit (= Sozialgeographische Bibliothek, Bd. 23), Stuttgart: Franz Steiner.
LaMarre, Andrea (2021): „Embodying artistic reflexive praxis: An early career academic's reflections on pain, anxiety, and eating disorder recovery research“, in: Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research 22 (2), https://doi.org/10.17169/fqs-22.2.3712.
Lawson, Victoria (2007): „Presidential address: Geographies of care and responsibility“, in: Annals of the Association of American Geographers 97 (1), S. 1-11.
Leavy, Patricia (2012): „Introduction to Visual Arts Research Special Issue on A/r/tography“, in: Visual Arts Research 38 (2), S. 6-10.
Leeuw, Sarah de/Hawkins, Harriet (2017): „Critical geographies and geography's creative re/turn: Poetics and practices for new disciplinary spaces“, in: Gender, Place & Culture 24 (3), S. 303-324.
Lois, Carla/Hollman, Verónica (2013): Geografía y cultura visual. Los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio (= Colección Actas, Bd. 22), Rosario: Prohistoria Ediciones.
Lugones, Maria (2008): „Coloniality and Gender“, in: Tabula Rasa 9, S. 73-102.
Lukinbeal, Chris/Sommerlad, Elisabeth (2022): „Doing film geography“, in: GeoJournal 87 (1), S. 1-9.
Magrane, Eric (Hg.) (2020): Geopoetics in practice (= Routledge Research in Culture, Space and Identity), Abingdon u.a.: Routledge.
Marston, Sallie A./Leeuw, Sarah de (2013): „Creativity and geography: Toward a politicized intervention“, in: Geographical Review 103 (2), S. iii-xxvi.
Massey, Doreen (2004): „Geographies of Responsibility“, in: Geografiska Annaler. Series B, Human Geography 86 (1), S. 5-18.
McCormack, Derek P. (2008): „Geographies for moving bodies: Thinking, dancing, spaces“, in: Geography Compass 2 (6), S. 1822-1836.

McKinney, Kacy (2017): „Writing/drawing experiences of silence and intimacy in fieldwork relationships“, in: Pamela Moss/Courtney Donovan (Hg.), Writing intimacy into feminist geography, London/New York: Routledge, S. 86-95.
McKittrick, Katherine (2006): Demonic grounds. Black women and the cartographies of struggle, Minneapolis: University of Minnesota Press.
McKittrick, Katherine (2019): Living just enough fort he city / Volume VII / Black Methodology. Vortrag im Rahmen der Konferenz von GenUrb: Urbanization, gender, and the global south. https://www.youtube.com/watc).h?v=T8UVkub6u3k (letzter Zugriff am 05.05.2023).
McKittrick, Katherine (2021): Dear science and other stories (= Errantries), Durham: Duke University Press.
McLean, Heather (2022): „Creative arts-based geographies. Some cautionary and hopeful reflections“, in: ACME: An International Journal for Critical Geographies 21 (3), S. 311-326.
McQuaid, Katie/Vanderbeck, Robert M./Mbabazi, Lillian (2021): „‚Girls have powers‘: Using research-led arts to connect policymaking with girls’ lived experiences in Uganda“, in: Gender, Place & Culture 28 (5), S. 605-626.
Mikkonen, Enni/Hiltunen, Mirja/Laitinen, Merja (2020): „My stage: Participatory theatre with immigrant women as a decolonizing method in art-based research“, in: Art/Research International: A Transdisciplinary Journal 5 (1), S. 104-128.
Million, Dian (2009): Felt theory: An indigenous Ffminist approach to affect and history, in: Wicazo Sa Review 24 (2), S. 53-76.
Mountz, Alison/Bonds, Anne/Mansfield, Becky/Loyd, Jenna/Hyndman, Jennifer/Walton-Roberts, Margaret/Basu, Ranu/Whitson, Risa/Hawkins, Roberta/Hamilton, Trina/Curra, Winifred (2015): „For slow scholarship: A feminist politics of resistance through collective action in the neoliberal university“, in: ACME: An International Journal for Critical Geographies 14 (4), S. 1235-1259.
Noxolo, Patricia (2018): „Flat Out! Dancing the city at a time of austerity“, in: Environment and Planning D: Society and Space 36 (5), S. 797-811.
Ogette, Tupoka (2023): exit RACISM. Rassismuskritisch denken lernen, Münster: UNRAST.
Paiva, Daniel (2022): „A criação artística como fonte para a história da geografia“, in: Terra Brasilis. Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica 17, https://doi.org/10.4000/terrabrasilis.11304.
Price, Laura/Hawkins, Harriet (2018): Geographies of making, craft and creativity. London: Routledge.
Queiroz Filho, Antonio C. (2019): „Geografias pela dança / Geographies for dance“, in: Geograficidade 9, S. 5-21.
Reuter, Gabriele (2021): „Kinder bewegen Stadt. Choreografische Beobachtungen räumlicher Aneignungspraktiken“, in: sub\urban. zeitschrift für kritische stadtforschung 9 (3-4), S. 353-362.
Rogé, Paul (2018): „Improvisatory activist scholarship“, in: ACME: An International Journal for Critical Geographies 17 (4), S. 1045-1066.
Rohde, Katharina/Wildner, Kathrin (2020): „Urban citizen walkers. Methodologische Reflexionen zum kollaborativen Gehen in der Stadt“, in: sub\urban. zeitschrift für kritische stadtforschung 8 (3), S. 241-256.
Rose, Gillian (2016): Visual methodologies. An introduction to researching with visual materials, Los Angeles u.a.: SAGE.
Ryan, James R. (1994): „Visualizing imperial geography: Halford Mackinder and the Colonial Office Visual Instruction Committee, 1902-11“, in: Ecumene 1 (2), S. 157-176.

Sachs Olsen, Cecilie/Hawkins, Harriet (2016): „Archiving an urban exploration – MR NICE GUY, cooking oil drums, sterile blister packs and uncanny bikinis“, in: cultural geographies 23 (3), S. 531-543.
Sachs-Olsen, Cecilie (2019): „Urban space and the politics of socially engaged art“, in: Progress in Human Geography 43 (6), S. 985-1000.
Sachs-Olsen, Cecilie (2021): Socially engaged art and the neoliberal city (= Routledge Critical Studies in Urbanism and the City), London: Routledge.
Said, Edward W. (2019): Orientalismus, Frankfurt am Main: S. Fischer.
Salami, Minna (2021): Sinnliches Wissen. Eine schwarze feministische Perspektive für alle, Berlin: Matthes & Seitz.
Schlottmann, Antje/Miggelbrink, Judith (2015): Visuelle Geographien. Zur Produktion, Aneignung und Vermittlung von RaumBildern (= Sozial- und Kulturgeographie, Bd. 2), Bielefeld: transcript.
Schmidt, Katharina (2017a): Dance your PhD 2017. Ordinary Homeless Cities? https://www.youtube.com/watch?v=UH2ePA7uSds (letzter Zugriff am 26.06.2023).
Schmidt, Katharina (2017b): Ordinary Homeless Cities? Geographien der Obdach- und Wohnungslosigkeit in Rio de Janeiro und Hamburg. Dissertation an der Universität Hamburg. https://ediss.sub.uni-hamburg.de/handle/ediss/7788 (letzter Zugriff am 26.06.2023).
Schmidt, Katharina/Singer, Katrin (2017): „Aneignung von Räumen durch Visualisierung?“, in: Holger Jahnke/Antje Schlottmann/Mirka Dickel (Hg.), Räume visualisieren, Münster: readbox publishing, S. 145-159.
Schmidt, Katharina/Singer, Katrin/Neuburger, Martina (2022): „Comics und Relief Maps als feministische Kartographien der Positionalität“, in: Finn Dammann/Boris Michel (Hg.), Handbuch Kritisches Kartieren, Bielefeld: transcript, S. 181-202.
Schreiber, Verena (2022): „Countermapping als Werkzeug des Geographieunterrichts – eine Gratwanderung zwischen kritischem Kartieren und institutionellen Verfügungen“, in: Finn Dammann/Boris Michel (Hg.), Handbuch Kritisches Kartieren, Bielefeld: transcript, S. 265-277.
Schreier, Margit (2017): „Kontexte qualitativer Sozialforschung: Arts-based research, mixed methods und emergent methods“, in: Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research 18 (2), https://doi.org/10.17169/fqs-18.2.2815.
Schröder, Verena (2022): „More than words: Comics als narratives Medium für Mehr-als-menschliche Geographien“, in: Geographica Helvetica 77 (2), S. 271-287.
Schwiter, Karin/Vorbrugg, Alexander (2021): „Ein Plädoyer für Slow Scholarship“, in: Autor*innenkollektiv Geographie und Geschlecht (Hg.), Handbuch Feministische Geographien, Leverkusen: Barbara Budrich, S. 60-75.
Sheringham, Olivia/Platun, Janetka/McAvinchey, Caoimhe/Blunt, Alison (2020): „Globe' s encounters and the art of rolling: Home, migration and belonging“, in: cultural geographies 27 (2), S. 177-199.
Shire, Warsan (2011): What they did yesterday afternoon. https://verse.press/poem/what-they-did-yesterday-afternoon-652490079418788906O (letzter Zugriff am 16.06.2023).
Simpson Betasamosake, Leanne (2017): As we have always done. Indigenous freedom through radical resistance (= Indigenous Americas), Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
Singer, Katrin (2019): Confluencing worlds: Skizzen zur Kolonialität von Kindheit, Natur und Forschung im Callejón de Huaylas, Peru. Dissertation an der Universität Hamburg. https://ediss.sub.uni-hamburg.de/handle/ediss/6315 (letzter Zugriff am 26.06.2023).
Sontag, Susan (2001): On photography, London: Picador.

Stafford, Lisa (2017): „‚What about my voice‘: Emancipating the voices of children with disabilities through participant-centred methods“, in: Children's Geographies 15 (5), S. 600-613.
Strüver, Anke (2015): „Performative Raumproduktionen und ihre Materialisierungen: *soul kitchen* – der Film – und Soulkitchen – die Halle“, in: Geographische Zeitschrift 103 (4), S. 231-244.
Thieme, Susan/Eyer, Philipp/Vorbrugg, Alexander (2019): „Film VerORTen: Film als Forschungs- und Kommunikationsmedium in der Geographie“, in: Geographica Helvetica 74 (4), S. 293-297.
Till, Karen E. (2020): Earth writings: Bogs, forests, fields & gardens, Maynooth: Maynooth University, Department of Geography.
Tolia-Kelly, Divya P./Raymond, Rosanna (2020): „Decolonising museum cultures: An artist and a geographer in collaboration“, in: Transactions of the Institute of British Geographers 45 (1), S. 2-17.
Vasudevan, Pavithra/Ramírez, Margaret M./Mendoza González, Yolanda/Daigle, Michelle (2022): „Storytelling earth and body“, in: Annals of the American Association of Geographers, https://doi.org/10.1080/24694452.2022.2139658.
Walker, Keith L. (2001): „Not to exist without interpretation and meaning: The countermodernist challenge of Sylvia Wynter“, in: Journal of West Indian Literature 10 (1-2), S. 39-66.
Watts, Vanessa (2013): „Indigenous place-thought & agency amongst humans and non-humans (First Woman and Sky Woman go on a European world tour!)“, in: Decolonization: Indigeneity, Education & Society 2 (1), S. 20-34.
Woods, Clyde (2015): „‚Sittin' on top of the world‘. The challenges of blues and hip hop geography“, in: Katherine McKittrick/Clyde Woods (Hg.), Black geographies and the politics of place, Ontario: Between the Lines, S. 46-81.
Wynter, Sylvia/McKittrick, Katherine (2015): „Unparalleled catastrophe for our species? Or, to give humanness a different future: Conversations“, in: Katherine McKittrick (Hg.), Sylvia Wynter. On being human as praxis, Durham/London: Duke University Press, S. 9-89.



EIN GESPRÄCH ZUM VERHÄLTNIS VON KUNST UND RAUM

CORINNA HUMUZA, CHRISTOPHER NIXON, KATHARINA SCHMIDT & KATRIN SINGER

2 Ein Gespräch zum Verhältnis von Kunst und Raum

Corinna Humuza, Christopher Nixon, Katharina Schmidt & Katrin Singer

Wenn Wissenschaftler:innen Kunst machen oder Künstler:innen Wissenschaft, entsteht oftmals der Eindruck, dass hier disziplinäre Grenzen überschritten würden und dass das eine mit dem anderen eigentlich nichts zu tun hätte. Wie fließend jedoch die Übergänge zwischen Kunst und Wissenschaft und wie widersprüchlich deren dichotome Trennungen sind, ist Gegenstand zahlreicher Debatten und auch grundlegender Bestandteil dieses Buches. Zusammen mit Corinna Humuza (CH) – Geographin, Kuratorin und Dramaturgin des Internationalen Sommerfestivals auf Kampnagel in Hamburg – und Christopher Nixon (CN) – Philosoph, freier Kurator und Vertretungsprofessor für Soziale Ungleichheit und Sozialpolitik an der Hochschule RheinMain in Wiesbaden – sprechen wir (Katrin Singer, ks, und Katharina Schmidt, KS) als Geographinnen, die künstlerisch-kreativ-visuell forschen, über die Kunst der Wissenschaft und den Raum in den Künsten. Folgende Ausführungen sind das Ergebnis unseres Gesprächs am Küchentisch in Anlehnung an Priscilla McCutcheon's und Ellen Kohl's *kitchen table reflexivity*.

Verständnisse von Kunst und Raum?

CN: Aus der Philosophie heraus kommt natürlich direkt die Frage auf: Was ist eigentlich „Kunst"? Und: Was ist „Raum"? Welche ästhetische Praxis wollen wir als eine „Kunst"-Form bezeichnen? Brauchen wir überhaupt noch diesen Begriff „Kunst"? Oder wollen wir nicht versuchen, da ja auch an diesem Begriff eine Geschichte des Ausschlusses haftet, einen anderen Begriff zu finden, um eine bestimmte weltgestaltende Praxis zu bezeichnen, die mit einer anderen Art von Rationalität operiert und die uns andere Erfahrungen mitteilen kann, als das beispielsweise die Wissenschaft tut? Dann würde ich sagen, dass diese ästhetische Praxis bestimmte gegenhegemoniale Raumerfahrungen in sich einschließt und diese Raumerfahrungen auch vermitteln kann.

CH: Diesen Aspekt des gegenhegemonialen Raumwissens finde ich – unabhängig von der Begrifflichkeit – sehr wichtig. Er verbindet unterschiedliche Lesarten von *artographies*, die trotzdem voneinander unterschieden werden müssen. Ich habe das Gefühl, dass gerade in der geographischen Wissensproduktion Kunst eher als Methodik genutzt wird. Also dass eine kreative Praxis methodisch in eine Forschung eingebunden wird. Ein anderes Verständnis vielleicht auch von Kunst im Verhältnis zu Raum zu finden, ist jedoch etwas, das mir gefehlt hat, als ich selbst noch in der Geographie tätig war. Jetzt durch die Arbeit bei Kampnagel habe ich gemerkt, dass es möglich ist, einen anderen Bezug oder Zugang zu schaffen. Und das kommt dann vielleicht erst, wenn man selbst in diesem künstlerischen Feld tätig ist. Für mich ist Kunst nicht nur ein Tool, um geographisches Wissen zu vermitteln oder zu aktivieren, sondern sie ist häufig inhärenter Teil eines bestimmten Raumwissens. Das gilt insbesondere für marginalisiertes Wissen. Geograph:innen wie Katherine McKittrick arbeiten ja bereits mit diesem Ansatz, wenn sie zum Beispiel Gedichte und Songs in ihre Forschung einbezieht, die die Vielschichtigkeit und Relationalität von Schwarzem (Raum-)

Wissen offenlegen. Hier stellt sich also eher für mich die Frage: Was wird in der geographischen Wissenschaft als Wissen wahrgenommen und was nicht? Muss es erst durch einen methodischen Prozess gefiltert und von der Forscherin analysiert und ausformuliert werden, um als Wissensproduktion zu gelten, oder sind nicht bestimmte kulturelle Praktiken, die stark informiert sind von räumlichen Verhältnissen, schon eine Form Wissen zu produzieren und weiterzugeben? Ich denke da zum Beispiel an den Blues, den Hip-Hop oder den südafrikanischen Pantsula.

CN: Ich denke auch, dass an bestimmte physische Räume bestimmte ästhetische Erfahrungsweisen geknüpft sind. Wenn man zum Beispiel ans Museum – etwa an eine Kunstausstellung – denkt, dann erkennt man deutlich, dass über den Raum selbst definiert wird, was dort als Kunst und Kunsterfahrung gilt. Aus einer Praxis der Kritik heraus finde ich es wiederum interessant, genau diese Verbindungen aufzubrechen: Das heißt Räume, die zunächst nicht mit künstlerisch-ästhetischen Erfahrungen in Verbindung stehen wie etwa eine U-Bahn-Haltestelle, für solche Erfahrungen zu öffnen beziehungsweise dort ganz andere ästhetische Raumerfahrungen möglich zu machen als die, die dort tagtäglich erlebt werden. Dabei können wir uns fragen, wo oder ob in den allgegenwärtig durchrationalisierten Räumen und disziplinierenden Raumregimen, in denen wir uns den ganzen Tag über bewegen, überhaupt noch genuine Raumerfahrungen möglich sind. Erfahren wir Raum aus einer ganz phänomenologischen Perspektive heraus noch als Raum? Etwa als sinnlichen Möglichkeitsraum, der aktiv gestaltet werden kann? Ich glaube, hier zeigt sich ein subversives Potenzial, den städtischen Raum mit ästhetischen Praktiken „neu" zu gestalten oder eben bestimmte vergessene Raumerfahrungen, die uns auch innerlich sind – wir sind ja immer räumlich verortet –, wieder möglich zu machen.

KS: Ich finde das spannend, was ihr gerade über Kunst gesagt habt, weil ich mich mit dem Wort „Kunst" überhaupt nicht identifizieren kann. Ich kann mit dem Begriff „kreativ-künstlerisch" viel mehr anfangen, weil er von einer Praktik und einem Prozess ausgeht und ich das in meinem eigenen Geographie-Machen merke, dass dies mir Möglichkeitsräume für „langsamere" Begegnungen mit Menschen eröffnet. Es entsteht eine andere Beziehungsebene, die auch Freude und Lust am gemeinsamen Arbeiten und Zusammensein generiert. Bei klassischen Methoden werden diese Räume nicht oder nur sehr begrenzt zugänglich. Aus einer feministischen Perspektive finde ich es schön, dass kreativ-künstlerischen Praktiken fürsorglich ausgestaltet werden können und andere subversive Räume im hegemonialen Duktus schaffen. Diese sind jedoch ebenso geprägt von verschiedenen Kompliz:innenschaften und strukturiert durch Machtverhältnisse. Wie können durch unterschiedliche kreativ-künstlerische Praktiken multiepistemische Räume hergestellt werden, und wie können diese Praktiken Räume umdeuten und neu verhandeln? Es ist dieses Wechselverhältnis, das mich interessiert.

CH: Ich würde da widersprechen, denn wenn man ausgeht von marginalisierten künstlerischen Praktiken, zum Beispiel jenen, die ich gerade schon kurz erwähnt habe und die im westlichen

Kunstkanon nicht stattfinden, dann ist es total wichtig, hier von Kunst zu sprechen, um sie von den Margins ins Zentrum zu setzen. Das hat etwas sehr Subversives. Vielleicht ist das aber auch kein Widerspruch mit deinem Verhältnis zum Kunstbegriff, sondern verstärkt nochmal meinen Punkt, dass bei diesem relativ neuen Interesse an Kunst in der Geographie die Auseinandersetzung noch nicht hinausgeht über künstlerische Methoden in der Wissenschaft.

Künstlerisch-kreativ-ästhetisch-geographische Praktiken als Wissensproduktion?

CN: Diese ästhetischen Methoden oder die ästhetische Praxis als Methode bedeutet genau diese Paradigmen zu hinterfragen, die sich innerhalb des Wissenschaftsdiskurses seit Immanuel Kant weiterentwickelt haben. Sie kritisieren diese Objektivität der Wissenschaft, diesen Versuch, eine ganz spezifische Form von Rationalität und deren Wissensproduktion überhaupt nur als geltend zu betrachten. Wissenschaftshistorisch steht das eben auch in einem kolonialen Zusammenhang. Ich finde, dass in der Arbeit beispielsweise mit Studierenden damit schon eigentlich mehr gemacht ist, als wenn ich immer nur aus der theoretischen Perspektive kritisiere, weil die Studierenden in der künstlerisch-kreativ-ästhetischen Praxis an der Dekonstruktion dieses Wissenschaftsbegriffs arbeiten.

Natürlich ist es immer problematisch, in einem neoliberalen System zu agieren – zu dem die Uni auch gehört –, das wir sozusagen nur peu à peu ändern können. Wir können nun mal momentan nur in den Strukturen arbeiten. Das trifft fürs Museum oder für Kulturinstitutionen genauso zu, wo wir auch mit anderen Wissensproduktionen reingehen wollen, wo wir bestimmte feststehende Definitionen von Museum, von Kunst und so weiter aufbrechen wollen. Auch hier tun wir das immer in einem Rahmen, in dem wir uns damit konfrontiert sehen, dass diese kritischen Methoden, diese kritische Praxis immer auch vereinnahmt werden können. Also ich glaube, da kommen wir am Ende gar nicht raus, was aber sozusagen dieses Bemühen überhaupt nicht schmälert.



CH: Für mich sind das zwei unterschiedliche Formen der, ja vielleicht *artographies*. Einmal ein kreativer Zugang, so wie ihr es in eurer Praxis macht. Und dann ein Sich-Auseinandersetzen mit bestimmten kreativen Formen, die informiert sind von Geographie und von Raum. Um meine Beispiele von eben nochmal zu vertiefen: *Clyde Woods* verstand den Mississippi Blues und den Hip-Hop als Ausdrucksformen, die als Antwort auf ganz spezifisch verortete Verhältnisse entstanden sind. Ich denke in dem Kontext auch an den südafrikanischen Pantsula – der in den Schwarzen Townships während der Apartheid entstanden ist und nicht nur eine Tanzform ist, sondern hinter dem, ähnlich wie beim Hip-Hop oder Blues, eine ganze Philosophie und eigene Ausdrucksform steht. Diese Beispiele zeigen uns, dass bestimmte räumliche Erfahrungen, vielleicht kann man sie „indigene Wissensformen" nennen, häufig stark mit künstlerischen Praktiken verbunden sind. Wir müssen meiner Meinung nach aber deutlich trennen zwischen einer kreativen Methodik im wissenschaftlichen Kontext (oder einer wissenschaftlichen Praxis in der Kunst, wenn man an die Arbeiten wie die von Forensic Architecture denkt) und einer kulturellen Praxis, die intrinsisch total stark informiert ist von spezifischen geographischen Verhältnissen.

Ich glaube, man muss es trennen. Das heißt nicht, dass wir das jetzt hier nicht als kreative Praxis verstehen können. Es geht vielleicht mehr darum, dass diesen kreativen Praktiken so ein klassisches Kunstverständnis unterstellt wird. Ich glaube auch, das muss erweitert werden. In meiner geographischen Praxis waren diese kreativen Zugänge zu wenig, weil ich das Gefühl hatte, meine eigene Erfahrung, ja geht da vielleicht auch wieder verloren oder findet da nicht statt. Vielleicht war es für mich aber auch einfach nicht der richtige Zugang, mich mit Raum über Kunst zu beschäftigen, sei es Tanz, Film, Musik oder Fotografie.

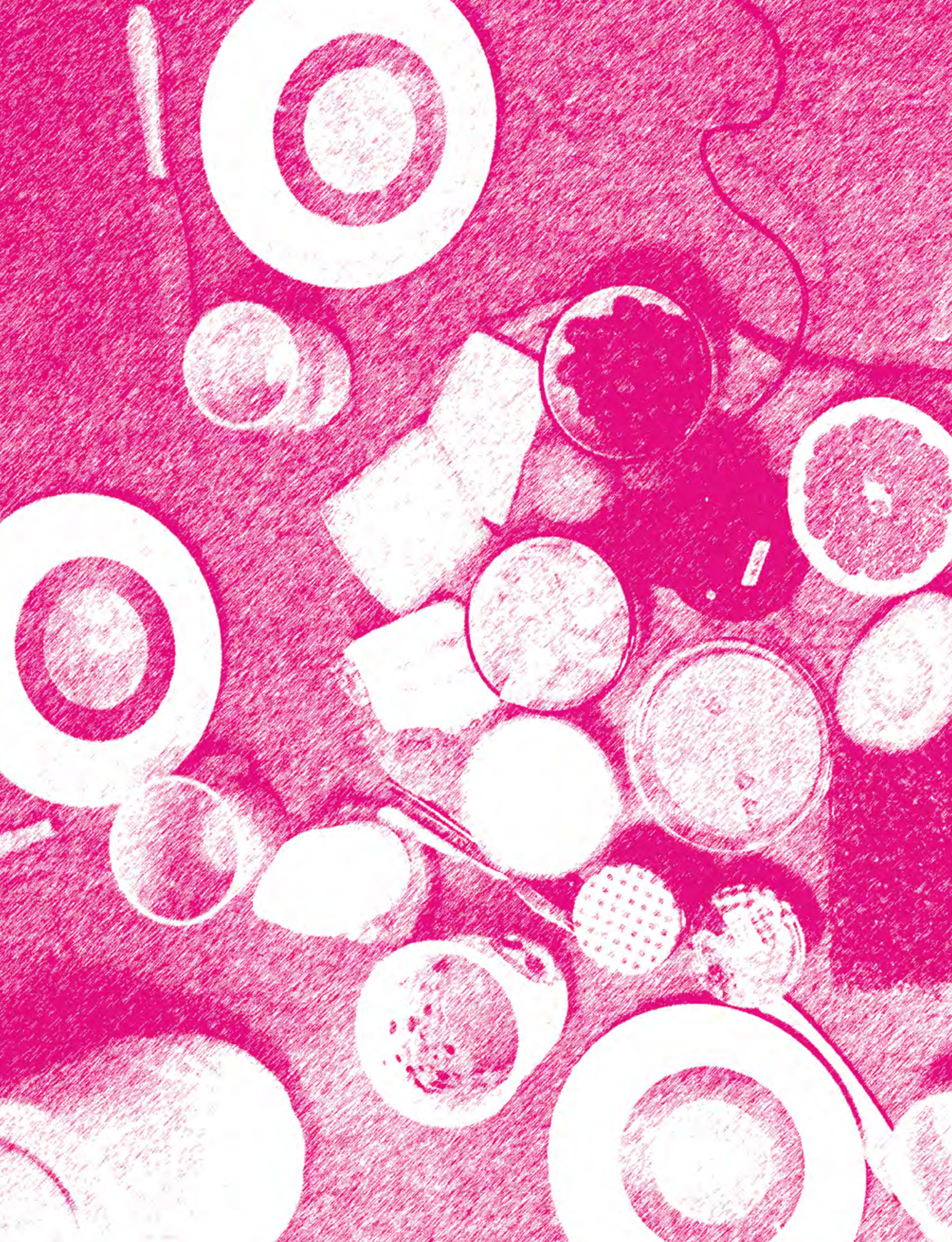
KS: Da gebe ich dir recht, dass da eine Art Diktat der Wissenschaft vorliegt, das bestimmt, inwieweit darf ich mich mit künstlerisch-kreativen Praktiken in der Geographie beschäftigen und ausdrücken. Denn letztendlich muss es meist doch wieder in diese akademische Wissensstruktur gepresst werden, um in der Wissenschaft bestehen zu können. Ich kann jetzt nicht einfach nur sagen: „Okay, ich mache jetzt hier ein Projekt mit Kids, dass vor allem ihnen wichtig ist und es darf dann auch so stehen bleiben." Nein, ich muss das quasi wieder übersetzen, ich muss es wieder verwertbar machen für die akademische Wissensproduktion. Ein Gefühl der Einengung bleibt bestehen, es wird, bildmalerisch ausgedrückt, Wissenschaftler:innen ein Korsett angelegt. Es muss bewertet, kategosiert, eingeordnet, analysiert werden.

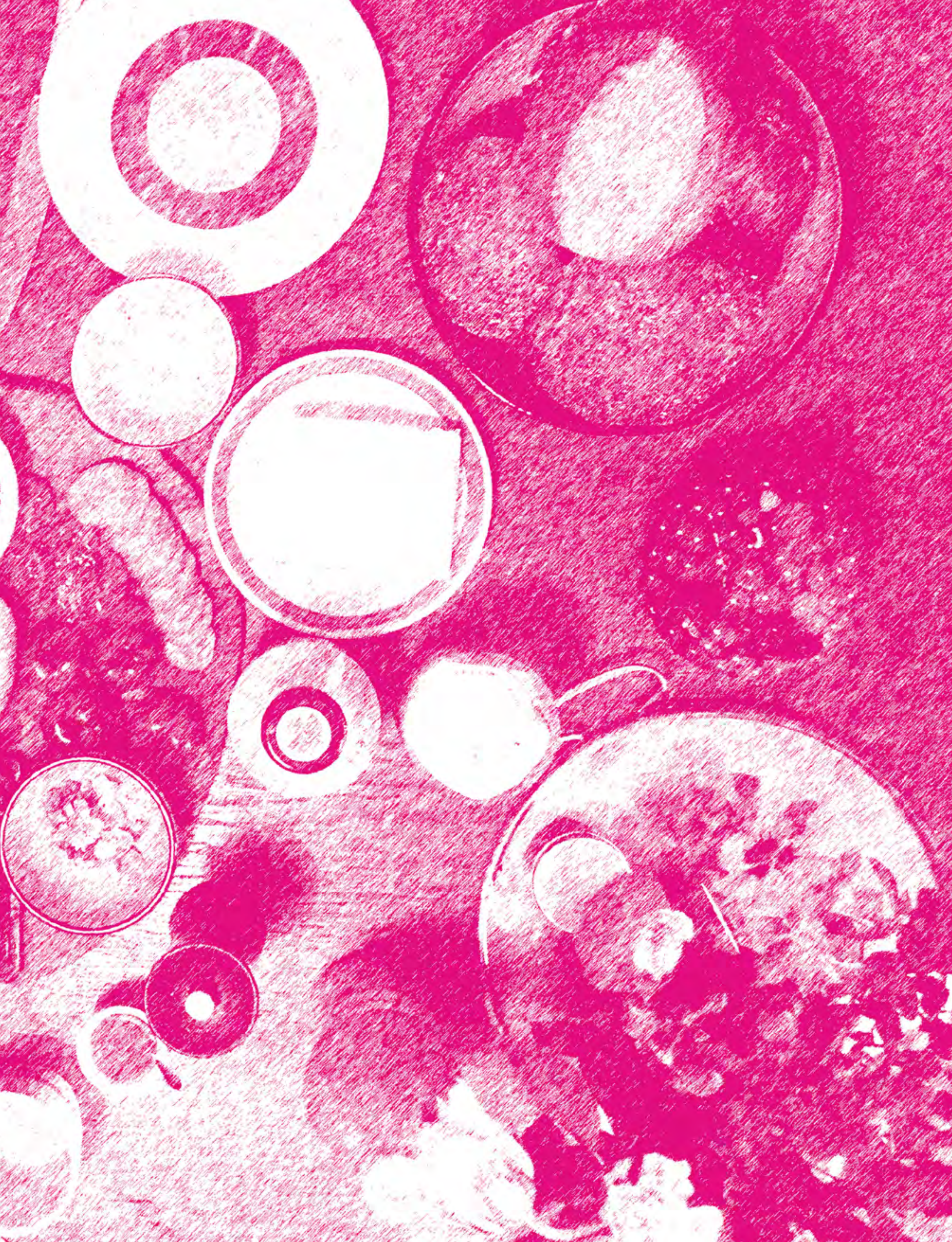
CN: Aber die positiven Erfahrungen, die man dabei gemacht hat, die bleiben.

KS: Genau, dieses verkörperte Wissen. Ich glaube auch, das ist das, was es spannend macht, um solche Räume und Praktiken zu kämpfen in der Geographie oder in der Wissenschaft. Einzuforndern, das es andere legitime Formen des Ausdrucks gibt.

CN: Es muss heißen: Ja, wir müssen diesen ganzen Wissenschaftsbetrieb umkrempeln, damit eben solche Texte wie zum Beispiel die fantastischen Arbeiten von Gloria Anzaldúa keine Randerscheinungen bleiben. Vielmehr sollten sie Teil der akademischen Wissensproduktion werden. Wir müssen also über die Methoden und Praktiken hinaus auch den Versuch wagen, strukturell diese Institutionen zu verändern, in denen wir arbeiten, damit diese anderen Formen von Wissen dort auch anerkannt werden.

KS: Das ist interessant, weil ich tatsächlich denke, dass diese beiden Aspekte grundlegender Teil des Buches beziehungsweise der darin vertretenen künstlerisch-kreativen Praktiken sind. Viele Beiträge experimentieren gerade in Workshops und in der Lehre mit diesem Verhältnis zwischen Kunst und Raum. Ich glaube, dass da gerade so eine Art Kampf darum stattfindet, auch methodisch, über künstlerisch-kreative Zugänge Raum zu machen, für unterschiedliche Erfahrungen, unterschiedliche Schwerpunkte in der Geographie beziehungsweise bezüglich raumbezogener Fragestellungen. Und dann ist es ja schon interessant, wie diese Praxis – diese künstlerisch-kreativ-ästhetische Praxis oder wie auch immer wir es nennen wollen – total wichtig dafür ist, um Raum überhaupt zu eröffnen, um andere Räume zu ermöglichen, um „andere" Forschung zu machen. Gleichzeitig bleiben aber Fragen danach bestehen:





Was macht das mit den Forschungsergebnissen? In welches Format presse ich es am Schluss wieder? Wie füttere oder widersetze ich mich einer neoliberalen Verwertungslogik? Das ist dann natürlich unterschiedlich, ob wir hier von einer Lehrveranstaltung oder einem Forschungsprojekt sprechen.

Kreativität in Theorie und Praxis

KS: Wir haben nun viel über künstlerisch-kreative Praktiken gesprochen. In einem Vortrag von Katherine McKittrick[1] über Black Methodology bin ich über ihre Auseinandersetzung mit Kreativität in der Forschung gestolpert, und ich finde ihr Verständnis vom Verhältnis von Kreativität zu Theorie total spannend und wichtig. Sie betont darin das kreative Potenzial von Theorie, aber auch das theoretische Potenzial von Kreativität.

CN: Für mich als Philosoph ist der Theoriebegriff sowieso viel körperlicher und sinnlicher, als er meistens verstanden wird. Bei Platon zum Beispiel ist die echte und lebensverändernde intellektuelle Einsicht auch eine somatische Erschütterungserfahrung. Theorien sind Modelle und Modelle sind auch nichts anderes als Metaphern, also Bild- und Erzählzusammenhänge. Es braucht eine bestimmte Kreativität, sie zu produzieren. Diese liegt in den Bildern selbst. Ich bin der festen Überzeugung, es gibt viel mehr Überschneidungen zwischen Theorie und einer ästhetischen Praxis, als die Wissenschaft dies anerkennen möchte.

Es gibt dabei natürlich auch eine inter- oder transdisziplinäre Diskussion um einen postmodernen Wissenschaftsbegriff. Wir müssen uns letztlich fragen, ob wir verengt in dem bloßen Versuch bleiben wollen, immer mehr wissenschaftliche Erklärungen über die Welt anzuhäufen, die aus einer ganz spezifischen Rationalität heraus in kolonialen und kapitalistischen Zusammenhängen ja auch immer verwendet wurden, um die Welt noch mehr auszubeuten und beherrschbar zu machen. Oder wollen wir vielleicht doch eine andere Welterfahrung ermöglichen oder einen breiteren, eben auch sinnlichen Zugang zur Welt schaffen, um dann daraus auch politische Strategien zu entwickeln, wie wir in Zukunft leben wollen?

KS: Wenn ich unser Gespräch bis hierhin reflektiere und in Bezug zu diesem Buch setze, dann fällt mir auf, dass wir die kreativ-künstlerischen Beiträge im Buch zum Teil gerade von der Sprache her wieder in dieses klassische Wissenschaftsverständnis übersetzt haben. Die Texte an sich wurden von uns als Herausgeberinnen im Editing-Prozess wieder glattgebügelt, sodass dieses Sinnliche in einer westlichen Theoretisierung verhaftet bleibt. Ich bin nun ganz froh darum, dass wir diese Ausstellungsseiten im Buch haben, weil das etwas ist, was nicht einfach so konsumiert werden kann. Alle haben diese Doppelseiten kreativ-künstlerisch als Ausdruck ihrer Beiträge gestaltet, und das haben sie sich beeindurckent angeeignet. Das kann auch so stehen bleiben und darf irritieren.

1 McKittrick, Katherine (2019): Living Just Enough for the City/ Volume VI/ Black Methodology. Digitaler Vortrag organisiert von ‚GenUrb: Urbanization, gender, and the global south'. Anzusehen unter: https://www.youtube.com/watc).h?v=T8UVkub6u3k (rev. 14.03.2023). Inhaltlicher Bezug im Text ab der Zeitmarke 28:28 Min. (letzter Zugriff am 05.05.2023).

CH: Dann sind wir aber nochmal bei diesem Verständnis von „Was ist Wissenschaft?" beziehungsweise „Wie sieht wissenschaftliche Arbeit aus?". Wenn du deine Doktorarbeit in einem anderen Format schreibst und sie so veröffentlichen möchtest und es von Verlagen nicht als wissenschaftliche Arbeit anerkannt wird, sondern beispielsweise als Kunstbuch. Also da sieht man ja, wie sehr das verankert ist, wie wissenschaftlicher Output produziert wird.

Kleiner Seitenhieb auf den Verlag, der nun diesen kreativen Sammelband artographies herausgibt :-). 2018 hat der transcript Verlag die Dissertation von KS zurückgewiesen, da der Anteil an Visuellem zu hoch und es somit keine fachwissenschaftliche Arbeit, sondern ein Kunstbuch sei.

CN: Auch das müsste man sich noch mal vornehmen und sich mit entsprechenden Arbeiten auseinandersetzen, wenn man erneut auf Gloria Anzaldúas Arbeiten schaut. Auf einmal funktioniert das, auch weil es mehrsprachig ist, weil es diese Brüche innerhalb der Texte gibt, weil sie Poesie werden. Sind das nicht auch Strategien, die wirklich über bloße Methoden hinausgehen, bei denen es um die Veränderung dessen geht, was Wissenschaft ist, und die ihre Legitimation haben in dem, was wir tun?

Offenheit und Limitation

CH: Ich muss in der Hinsicht an Erfahrungen aus dem Kunstbetrieb denken, worin vielleicht auch ein grundsätzlicher Unterschied besteht, vor allem in den Performing Arts. Diese Ausformuliertheit von Wissenschaft: dass alles zu Ende gedacht und begründet werden muss und dass so ein künstlerischer Zugang einerseits viel sinnlicher ist und dadurch subjektive Interpretationen und Wirkungsweisen zulässt. Ich denke da an die Arbeiten des Choreografen Jeremy Nedd mit dem Kollektiv Impilo Mapantsula, in denen sie afrodiasporische Verbindungen zwischen USA und Südafrika über unterschiedliche kulturelle Praktiken herstellen. Ihre aktuellste Arbeit ‚How a Falling Star Lit Up the Purple Sky' überschreibt die Figur des Cowboys und die Tropen des Westerns (wie den vermeintlich wilden Westen, leeres/zu eroberndes Land und den einsamen *weißen* Helden) mit der Kultur des Pantsula und schlägt neue Heldenfiguren mit einem indigenen Verständnis von Land und Gemeinschaft vor. Ich lese diese Arbeit als eine Karte, die afrodiasporische Verbindungen aufmacht zwischen US-amerikanischer Popkultur, südafrikanischen Besitzverhältnissen und indigener Kosmologie. Darin werden aber auch afroamerikanische Musik- und Popkulturgeschichte, zeitgenössischer Tanz, Pantsula und Afrofuturismus sichtbar. So eine komplexe und gleichzeitig sinnliche Auseinandersetzung mit diesen Zusammenhängen ist in der Wissenschaft meiner Meinung nach nur schwer möglich. Wir sehen hier auch die Relationalität und Vielschichtigkeit von Schwarzem (Raum-)Wissen, von der Katherine McKittrick spricht. Und ich verstehe künstlerische Arbeiten wie diese als eine Form der Wissensproduktion, ja vielleicht sogar der Theorie (?), die ganz andere Zugänge und Möglichkeiten bietet, die Welt zu ver-



Abbildung 1: Jeremy Nedd & Impilo Mapantsula: How a Falling Star Lit Up the Purple Sky (Foto: Philip Frowein)

stehen. Sie lassen außerdem auch subjektive Interpretationen und vielleicht auch mehr Raum für Ungewissheit zu als wissenschaftliche Arbeiten und können trotzdem extrem geographisch sein.

CN: Ja, das ist eine Möglichkeit, diese Freude, die ich empfinde, wenn ich mir ein Tanzstück oder Gemälde anschaue, miteinzubeziehen: diese ständige Produktion von Sinn und gleichzeitig das Verwerfen und das Wieder-neu-Denken, das dann auch darin kreativ sein muss, die Frage zu beantworten „Was will mir die künstlerische Arbeit sagen?". Das Verstehen passiert im Dialog mit dem, was ich sehe. Was passiert mit mir, was passiert mit meinem Gefühl, auch mit meinen Theorien? Wir geben ja unseren Körper nicht ab, sobald wir uns an ein Buch setzen, sondern sitzen da mit unserer ganzen leiblichen Lebenserfahrung.

Ich finde auch, dass wir sehr lange in der Auseinandersetzung mit ästhetischen Traditionen (wieder im Rückbezug auf Kant) Kunstwerke und die ästhetische Erfahrung immer als Harmonieerfahrung verstanden haben, was Unsinn ist. Sie ist eine Dissonanzerfahrung! Es muss deswegen eine Dissonanzerfahrung sein, weil unsere alltägliche Erfahrung der Welt im ästhetischen Moment aufgebrochen und negiert wird. Wir gehen nicht an ein Kunstwerk oder an ein Theaterstück heran, wie wenn wir in unserer Küche daheim etwas kochen oder wenn wir eine Straße überqueren. Es ist vielmehr ein Bruch mit dieser alltäglichen Erfahrung und Wahrnehmung im unmittelbaren Moment im Theater oder vor einem Bild, wo Dinge nicht in ihren einfachen Bedeutungen aufgehen, wo eben Dissonanzen entstehen. Dort, wo wir zurückgeschleudert werden, weil wir es nicht verstehen oder weil wir uns nochmal neu Gedanken machen müssen, entfaltet sich ja eigentlich das Potenzial von Kunst und Theorie.

KS: Ja genau, und diese Intention zur Herstellung von Dissonanz wird auch strategisch eingesetzt durch künstlerisch-kreative Praktiken als Interventionen in Räumen, zum Beispiel in Museen, aber auch im öffentlichen Raum. Viele künstlerisch-kreative Methoden, auch in unserem Buch, arbeiten oder spielen ja genau mit diesem Element der Dissonanz, würde ich mal sagen. Also entweder reflexiv, visuell, performativ oder wie auch immer in bestimmte Räume zu intervenieren, um Irritation hervorzurufen. Dieses tatsächlich strategische Aufgreifen von solchen künstlerisch-kreativen Zugängen im Rahmen von Forschungsprozessen, um mehr solche alltäglichen Erfahrungen zu irritieren, um Normalitäten, Funktionsweisen von öffentlichem Raum, Schule, Galerien oder anderen Institutionen irgendwie zu brechen, sehe ich durchaus als Potenzial für die Untersuchung raumbezogener Fragestellungen.

Positionalität und Prozess

KS: Im Buch fokussieren wir deswegen auch stark auf das Prozessuale. Einerseits interessieren wir uns dafür, wie eine Methode durchgeführt wird, andererseits aber auch für die Machtverhältnisse, die in der Umsetzung von Methodologien wirkmächtig werden. Hier schauen wir auch kritisch auf die eigene Arbeit und versuchen, offen einen sensiblen Umgang mit den Positionen, die darin stecken, zu finden. Wie funktioniert das in der Kunstproduktion? Wird eigentlich auch der Prozess offengelegt, bis jemand auf der Bühne steht, bis ein Produkt an der Wand hängt oder installiert ist? Werden solche Prozesse mit all ihren Verwerfungen, Machtverhältnissen, alles, was da so wirkt, in eurer Erfahrung reflektiert, diskutiert oder mitgedacht?

CH: Das kommt sehr darauf an: auf die künstlerische Praxis der einzelnen Künstler:innen, aber natürlich auch auf die Institutionen. Kampnagel – als Institution, mit deren Praxis ich vertraut bin – achtet da schon stark auf Machtverhältnisse innerhalb der künstlerischen Prozesse. Wir hinterfragen diesen klassischen Kunstbegriff und brechen mit dem Verhältnis von „Hochkultur", indem wir auch andere Formen der Kunstproduktion als Kunst verstehen. Aber natürlich ist der Kunstbetrieb ein super machtvoller Raum. Wer kann eigentlich Kunst produzieren, wer bekommt Förderungen, wer kommt überhaupt bis dahin? Wie sind im Förderprozess Mittel verteilt und so? Ich glaube, auch im Kunstbetrieb gibt es da gerade so eine Bewegung oder ein Bewusstsein dafür, und es wird versucht, starre Strukturen aufzubrechen. Wenn das nicht von den Künstler:innen auch selbst kommt, dann ist es schwierig, das durchzusetzen, und Machtverhältnisse im Prozess der Produktion bleiben etwas, was in einem Stück am Ende nicht unbedingt sichtbar wird. Das Bestreben, Machtstrukturen in der eigenen künstlerischen Praxis aufzubrechen, kommt häufig von Künstler:innen mit eigenen Diskriminierungserfahrungen. Im letzten Jahr haben wir auf dem Sommerfestival ein Tanzstück der australischen Company Marrugeku[2] gezeigt. Die Arbeit basiert auf den Berichten des Yawuru-Ältesten Patrick Dodson sowie auf dem Bericht des mehrere Jahre im Geflüchtetenlager auf der Insel Manus internierten kurdisch-iranischen Schriftstellers Behrouz Boochani und verhandelt staatliche Gewalt auf marginalisierte Körper. Für das Stück greifen die Performer:innen der Gruppe in einem kollektiven Prozess auch auf ihre eigenen Lebensgeschichten als indigene, vertriebene, exilierte, transgender oder siedlerkolonialistische Individuen sowie auf ihre unterschiedlichen Tanzpraktiken vom Voguing über Hip-Hop und House bis zu indigenen Tänzen zurück. So eine kollektive Praxis ist inzwischen nicht mehr selten auf westlichen Bühnen, das liegt aber auch daran, dass einfach andere Arbeiten gezeigt werden, Förderung bekommen und generell mehr Diversität auf den Bühnen zu sehen ist.

Ich glaube, Kampnagel ist da schon eine Institution, die viel daran gearbeitet hat, das Verständnis des Kunstbegriffs zu erweitern und kollektivere, zugänglichere künstlerische Prozesse zu stärken, indem wir schon früh Künstler:innen unterstützt haben, die abseits der konventionellen Praktiken arbeiten. Inzwischen ändern sich die Sehgewohnheiten und Förder-

2 Marrugeku: Jurrungu Ngan-Ga auf Kampnagel (2022): https://kampnagel.de/produktionen/sf22-jurrungu-ngan-ga (letzter Zugriff am 05.05.2023).

programme dahingehend, sodass künstlerische Arbeiten von und mit Jugendlichen of Color oder Geflüchteten zum Beispiel nicht mehr per se als Sozialprojekt gelten, sondern als Kunst.

KS: Wie wurde das dann wahrgenommen? Also vom Publikum?

CH: Die Resonanz bei denjenigen, die die Arbeit sehen, ist eigentlich immer sehr positiv. Aber diese Arbeiten brauchen häufig auch eine andere Form der Kommunikation, des Marketings, der Berichterstattung, um auch neue Publikumsgruppen zu erreichen, was wiederum diverserer Institutionen und Redaktionen bedarf.

Kritische Geographien künstlerischer Räume?

CN: In diesem Kontext fallen mir wieder die Museen ein. Sie sind hochgradig exklusiv und haben nochmal andere Interessen. Wie können wir ein „anderes" Publikum animieren, diese musealen Orte und Räume aufzusuchen? Wie können Institutionen, und da meine ich nun alle öffentlichen Kulturinstitutionen, attraktiv werden, damit sie eben auch ein anderes Publikum bekommen und damit sie nicht länger immer nur den Bedürfnissen eines ganz bestimmten bürgerlichen und *weißen* Publikums entsprechen?

CH: Da sind wir dann wieder bei Fragen von neoliberalen Strukturen im Kunstbetrieb. Wie wird künstlerischer Erfolg eigentlich gemessen? Wie können wir in traditionelle Verständnisse und Strukturen von Kunst intervenieren? Man muss in dieser Diskussion den möglichen Backlash mitberücksichtigen, wenn Veränderungen im Kunstbetrieb tatsächlich umgesetzt werden. Ich denke da an das Theater Dortmund, mit Julia Wissert als der ersten Schwarzen Schauspiel-Intendantin im deutschsprachigen Raum, oder an Zürich, wo alle Theater ein sehr diverses Programm gemacht haben. Da gab es viel Kritik aus dem Bürgertum, die teilweise auch zu kulturpolitischen Entscheidungen geführt hat, die begründet wird mit zu wenig Publikum, zu viel „Community-Projekten" und so weiter, aber im Grunde geht es da ja um eine bestimmte Grenze, bis zu der Diversität in diesen Räumen geduldet wird. Hier braucht es eine andere Messbarkeit von Erfolg, weil sich über Jahrhunderte eingeschriebene Strukturen nicht innerhalb weniger Spielzeiten verändern lassen.

KS: Das ist interessant, weil diese Beispiele dieses Verhältnis zwischen Kunst und Raum nochmal etwas drehen. Bis jetzt und auch im Buch reden wir ja vor allem darüber, künstlerisch-kreative Praktiken mit geographischen Fragestellungen zu verknüpfen. Gleichzeitig habt ihr aber gerade deutlich gemacht, dass es auch spannend und wichtig ist, kritische Geographien von künstlerischen Räumen zu diskutieren, also zu hinterfragen: Warum wird die Relevanz von Kunst beispielsweise über Besucher:innenzahlen legitimiert? Um zu sagen: Das war wichtig, diesen Künstler:innen, dieser Gruppe, diesen Menschen Raum zu geben und deren Kunst zu präsentieren. Mir fällt hier Divya Tolia-Kelly ein, die auch zu Kunsträumen wie Museen aus geographischer Perspektive forscht, aber ebenso über Kunstwerke und mit Künstler:innen wie Ingrid

Pollard deren räumliche Dimensionen untersucht. Da reihen sich aber weitere Fragen danach ein, für wen dieses Kunst-Raum-Konstrukt funktioniert, für wen ist es da?

CN: Ich finde, das ist ein wichtiger Aspekt: Warum gehen bestimmte Menschen mit bestimmten Positionalitäten nicht in diese „Kunst-Räume"? Wenn ich mir aus eigener Erfahrung als Kurator meine Ausstellung vergegenwärtige, wo wir uns dazu entschlossen haben, dass wir keine Gewalt an Schwarzen Menschen direkt zeigen. Dafür haben wir viel Kritik bekommen, und zwar von einem hauptsächlich *weiß*-positionierten Publikum. Das wurde als Bevormundung verstanden. Wir wollten damit allerdings dezidiert zum Ausdruck bringen, dass diese Ausstellung „Grenzenlos. Kolonialismus, Industrie und Widerstand"[3] eben keinen klassisch *weiß*-gelesenen beziehungsweise *weiß*-situierten Raum definiert. Es sollten sich hier ja explizit auch nicht-*weiße* Menschen, Schwarze Menschen, PoC eingeladen fühlen, ins Museum zu kommen, ihre Geschichte repräsentiert zu sehen, ohne durch eine bestimmte Sprache oder Bilder eine Diskriminierungserfahrung zu machen. Es wurde deutlich, dass museale Räume „normalerweise" nicht diskriminierungssensibel gedacht werden. In ihrer Sprache, in dem, was ausgestellt wird, in dem, was wie gezeigt wird, sind sie meist für ein *weißes* und bürgerliches Publikum gedacht. Viele Menschen machen in Museen oder Ausstellungen Diskriminierungserfahrungen. Es sind diskriminierende Orte.



KS: Das gilt meines Erachtens auch für die Forschung und ihr Methodenrepertoire. Also: Auf wen sind sie ausgerichtet, wer wird darin wie mitgedacht, wer wird dadurch exkludiert? Methodenentwicklung findet ja auch immer vor dem Hintergrund einer Positionierung und aus einem Forschungsinteresse heraus statt. Beides kann dementsprechend sehr exklusiv sein.

CH: Ja es ist total eine Frage der Positionierung. Ich denke, sowohl in der Wissenschaft als auch in der Kunst kommen liberative practices ja meistens von denjenigen, die es aus einer marginalisierten Positionierung heraus in diese sehr exklusiven Räume geschafft haben, also aus einer eigenen Unterdrückungserfahrung heraus. Wenn wir also die Wissenschaft oder die Kunst befreien wollen, dann braucht es mehr von ihnen.

CN: Pierre Bourdieu hat da einen Begriff, für solche Diskussionen, die von einer kleinen Minderheit geführt werden, die in der Position sind, Wissenschaft zu definieren. Er nennt das in seinen Meditationen „scholastische Vernunft". Er verweist darauf, dass auch die Wissenschaft ein Markt ist, wo die sozioökonomischen Bedingungen der Produktion von Wissen gar nicht mitgedacht werden, und das ganz bewusst. Daher kommt das, überhaupt erst zu sagen: Wissenschaft kann man nur machen, wenn man total emotionslos ist und mit dem Gegenstand nichts zu tun hat und möglichst objektiv ist. Es geht dezidiert um die Verschleierung von privilegierten Positionen beziehungsweise Marktzugängen, die diese

3 Ausstellung Grenzenlos: Kolonialismus, Industrie und Widerstand im Museum der Arbeit Hamburg (2021): https://www.shmh.de/ausstellungen/grenzenlos-kolonialismus-industrie-und-widerstand/ (letzter Zugriff am 05.05.2023).

Wissensproduktionen überhaupt erst ermöglichen. Deswegen ist auch der Widerstand so stark in den Kulturinstitutionen wie in der Wissenschaft, weil es um Machtpositionen, um Privilegien geht. Man möchte Leuten dabei nicht absprechen, was sie geleistet und gemacht haben. Es geht allerdings eben darum, auf soziale Ungleichheiten und die sozioökonomische Kapitalausstattung hinzuweisen, wodurch Zugänge und Ressourcen ungleich verteilt sind, die zu unterschiedlichen Formen von Repräsentationsverhältnissen im Kulturbetrieb führen und zu Hegemonien, zu Abhängigkeitsverhältnissen. Und das, das ist ja das, worum es uns allen eigentlich geht. Also, es geht um Macht. Es geht wirklich um Macht.

[HaHaHaHaHa...]

Zwischen Kunst und Raum?

CN: Eigentlich ist das Dazwischen interessant. Eine ästhetisch-künstlerisch-kreative und wissenschaftliche Qualität anzuerkennen und das *in-between*, den Raum dazwischen, zu kartieren; das heißt den Wert, die Positionierungen, den globalen Rahmen, das Besondere des „Kunstwerks", die Reise, die ein Werk gemacht hat, die Verbindungen zwischen künstlerisch-kreativem und räumlichem Wissen.

KS: Ja genau, und damit sind wir eigentlich wieder am Anfang mit unserer Frage nach dem Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft. Vielleicht müssen wir uns ja gar nicht an diesen dichotomen Begrifflichkeiten abarbeiten und sagen einfach: Wir kümmern uns um das Dazwischen, das ist für uns spannend. Dieses Buch hat ja gerade auch so ein suchendes Moment, genau das zu tun. Es ist bezeichnend, dass wir diese Notwendigkeit verspüren, es in diesem Feld zwischen Kunst und Wissenschaft wieder einzuordnen.

KS: Hier sind wir dann vielleicht auch eher wieder bei dem, was zum Beispiel auf Kampnagel viel mehr passiert. Diese Irritation in der Umsetzbarkeit auszuhalten, das kann Wissenschaft ganz schwer. Das Bedürfnis, alles verstehen zu wollen, wird im Moment nicht befriedigt.

CH: Ja, das ist für mich das Schöne in der Kunst, dass nicht alles so ausformuliert sein muss und es vielmehr um das Aufmachen von Fragen und Assoziationen geht und es dadurch mehr Zugänge dafür gibt, sich mit Dingen zu beschäftigen.

KS: Gleichzeitig stecken darin ja auch Antworten. Sie sind vielleicht nur nicht zu Ende definiert.

CN: Ich denke, mehr Demut würde der Wissenschaft guttun in diesem ganzen Wissensdrang, die Grenzen des Verstehens aufzuzeigen, die wir anerkennen müssen, die wir akzeptieren müssen. !



KS: Das hat auch methodisch Konsequenzen. Ich zitiere da gerne Jim Enote[4], der sagt, dass er Karten machen möchte, die von großer Bedeutsamkeit für sein Indigene Gemeinschaft, die Zuni, sind. Das hallt auch bei mir nach in der Frage und Aufforderung an mich selbst, dass ich eben keine Forschung für den Elfenbeinturm machen möchte, sondern Forschung mit und für Menschen, die etwas bedeutet, *accountable* ist. Kreativ-künstlerische Methoden begleiten mich auf dem Weg dahin.



Im Gespräch erwähnte Arbeiten und wissenschaftliche Bezüge

Anzaldúa, Gloria (2012): Borderlands. La frontera : the new Mestiza. 25th anniversary, 4. Auflage. San Francisco: Aunt Lute Books.

Azoulay, Ariella Aisha (2019): Potential history. Unlearning imperialism. London: Verso.

Bourdieu, Pierre (2020): Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft. 5. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Kohl, Ellen/McCutcheon, Priscilla (2015): Kitchen table reflexivity: negotiating positionality through everyday talk, in: Gender, Place & Culture 22 (6), S. 747-763.

McKittrick, Katherine (2006): Demonic grounds. Black women and the cartographies of struggle. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

McKittrick, Katherine/Woods, Clyde Adrian (2015): Black Geographies and the Politics of Place. Ontario: Between the Lines.

McKittrick, Katherine (2021): Dear science and other stories. Durham, London: Duke University Press.

Tolia-Kelly, Divya P./Raymond, Rosanna (2020): Decolonising museum cultures: An artist and a geographer in collaboration, in: Transactions of the Institute of British Geographers 45 (1), S. 2-17.

Woods, Clyde Adrian (2017): Development arrested. The blues and plantation power in the Mississippi Delta. London, New York: Verso.

4 Enote, Jim (2018): Counter Mapping. Dokumentarfilm von Emmanuel Vaughan-Lee und Adam Loften. Anzusehen unter: https://www.youtube.com/watch?v=U7DQmTjpFI0 (rev. 14.03.2023). Inhaltlicher Bezug im Text ab der Zeitmarke 3:15 Min. (letzter Zugriff am 05.05.2023).

Weitere Inspirationen

Romane

Caminito, Giulia (2022): Das Wasser des Sees ist niemals süß. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
McKay, Claude (2020): Romance in Marseille. London: Penguin Classics.
Taylor, Brandon (2020): Real Life. La Vergne: Daunt Books.

Abschlussarbeiten

Flores Martínez, Emilia (2022): Siuasentekipacholis: Trabajo y cuidado colectivo entre mujeres. Bordados que relatan la vida. Tesis. Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, Mexiko. Instituto de Investigaciones en Educación. https://www.uv.mx/meis/files/2022/08/DR-MEIS-Emilia-Flores.pdf.

Fiction

Jemisin, N. K. (2015-2017): The broken earth. New York: Orbit.

Poesie

Ayim, May (2020): weitergehen. Berlin: Orlanda.

Installation

Barret, Sonia E. (2021): Dreading the map.
https://www.rgs.org/research/higher-education-resources/dreading-the-map/

Multimediales

Newsome, Rashaad: https://rashaadnewsome.com/

Malerei

Baez, Firelei: @fireleibaez
Norr, David; Báez, Firelei; Acevedo-Yates, Carla; Godfrey, Mark; Golden, Thelma; Respini, Eva; Russell, Legacy (Hg.) (2022): Firelei Báez. To breathe full and free. New York, NY: Gregory Miller & Company; James Cohan; Artbook / D.A.P.

Tanz/Choreografie

Nedd, Jeremy: http://www.jeremynedd.com/

Film

Moore, Tomm; Stewart Ross (2020): Wolfwalkers.
https://www.youtube.com/watch?v=d_Z_tybgPgg

Game

Upper One Games (2014): Never alone - Kisima Inŋitchuŋa.
https://www.youtube.com/watch?v=rsriRZkdIJ4

Fluss

Tideelbe

SOUND



Sonic artographies: Relationales Zuhören im Kontext der Klimakrise

tontrio-Lehrkollektiv – Rosa Aue, Susanne Hübl & Lilith Kuhn

3 *Sonic artographies:* Relationales Zuhören im Kontext der Klimakrise

tontrio-Lehrkollektiv – Rosa Aue, Susanne Hübl & Lilith Kuhn

Einleitung

Können wir die Klimakrise[1] eigentlich hören? Der Klangkünstler Ludwig Berger beschreibt die Geräusche des rasant schmelzenden Gletschereises in den Schweizer Alpen als „Krachen, Knacken, Tropfen" (Mäurer 2021). Auch in den lauten Protestrufen „We are not drowning – we are fighting" zeigen sich die bedrohlichen Auswirkungen der Klimakrise: Mit Tänzen und Gesängen machen die Bewohner:innen pazifischer Inselstaaten auf den steigenden Meeresspiegel und die damit einhergehende Zerstörung ihres Lebensraums aufmerksam (350.org 2013). An anderen Orten sind es weniger die lauten Geräusche als vielmehr die stillen Momente, die uns aufhorchen lassen. Hierzu zählt das Verstummen der eindringlichen Rufe der Nachtpapageien, die wie 53 andere australische Vogelarten vom Aussterben bedroht sind (Bowerbird Collective 2020).

Alle Sounds sind unter diesem QR-Code anzuhören:



Wenngleich diese (Nicht-)Klänge aus unserer Perspektive[2] weit weg erscheinen, ermöglichen sie dennoch eine in unserer visuell geprägten Kultur erweiterte sinnliche Erfahrung klimatischer Veränderungen (Hawkins/Kanngieser 2017). Die Klimakrise wird im Globalen Norden oft als abstraktes Thema weit weg von der eigenen Lebensrealität verhandelt. Diese Gedanken stellen den Ausgangspunkt für ein geographisches Projektseminar an der Universität Münster dar: Gemeinsam mit Studierenden und zwei *sound artists* fragen wir[3], wie die Klimakrise vor Ort hörbar wird. Denn können nicht auch das Dröhnen der Verbrennungsmotoren vor dem Geographie-Institut, das Schnattern von Zugvögeln oder die Sprechgesänge von Fridays-for-Future-Mitgliedern erste Aufschlüsse darüber bieten, wie die Klimakrise räumliche Maßstabsebenen verschränkt und auch unsere **lokalen Soundwelten**[4] (Track 1) prägt? Wie können wir dabei

1 Wir setzen keine allgemeingültige Definition der Klimakrise voraus, sondern beziehen uns auf die vielfältigen und komplexen Zusammenhänge politischer, ökonomischer, diskursiver und ökologischer Prozesse, die uns im Kontext der globalen Erderwärmung begegnen. Wir sind uns der problematischen Dimension des Begriffs ‚Krise' bewusst, impliziert dieser doch nur einen temporären Zustand. Dennoch wollen wir uns von dem oft unkritisch verwendeten Begriff ‚Klimawandel' abgrenzen und uns den Debatten um multiple Krisen im Kapitalismus anschließen (Brand/Wissen 2011).

2 Wir, drei wissenschaftliche Komplizinnen, sind als *weiße* Akademikerinnen des Globalen Nordens auf spezifische Art und Weise mit den Geographien der Klimakrise verwoben und nehmen deshalb eine partiale Perspektive ein, die bestimmte Fragen aufwirft und andere in den Schatten stellt.

3 In unserer universitären Zusammenarbeit stellen wir uns die Frage, wie Teamteaching als kooperative Lehrmethode weniger eine nutzenoptimierende, arbeitsteilige Praxis sein kann, sondern vielmehr das Potenzial verwirklicht, solidarische Beziehungsweisen unter Kolleg:innen sowie fruchtbare und alleine-gar-nicht-zu-erreichende Momente des Lehrens und Lernens zu entfalten. Denn wir sind genervt von der vereinzelnden Aufgabe des Lehrens im Hochschulkontext, der fehlenden didaktischen Ausbildung für Nachwuchswissenschaftler:innen sowie der generellen Geringschätzung von Lehre in der akademischen Karriereplanung (Schwiter/Vorbrugg 2021). Als Team mit feministischem Anspruch (Schreiber/Carstensen-Egwuom 2021) zu lehren, bedeutet für uns in zweierlei Hinsicht, die gängige Vorstellung, ‚wie Uniseminare eben zu funktionieren haben', zu erweitern: Uns ist es ein zentrales Anliegen, an den alltäglichen multisensorischen Erfahrungen von Studierenden anzusetzen, diese ins Seminar zu tragen und gemeinsam gesellschaftspolitisch einzubetten. Darüber hinaus geht es uns darum, den Studierenden kein wissenschaftliches Unisono vorzuspielen, sondern Differenzen auch offen im Seminar auszutragen.

4 Der Beitrag wird von Ausschnitten aus Hörstücken, die im Kontext des Projektseminars entstanden sind, begleitet und um eine klangliche Dimension erweitert.

dualistische Gegenüberstellungen von Mensch und Natur mit feministischen und neumaterialistischen Auseinandersetzungen aus dem Feld der Politischen Ökologie aufbrechen und Kategorien als verwoben und untrennbar herausarbeiten (Bauriedl/Hoinle 2021)? Vereinfachte akustische Repräsentationen laufen häufig Gefahr, weitverbreitete Vorstellungen von einer passiven und schützenswerten Natur dem Menschen als mächtiges Subjekt gegenüberzustellen (Kanngieser 2021). Inwiefern können insbesondere künstlerische Ansätze dabei helfen, wissenschaftliche Praktiken in diesem Zusammenhang neu zu denken? Mit diesen Fragen im Kopf machen wir uns auf die Suche nach „situations where sound makes a difference in some way" (Gallagher/Kanngieser/Prior 2017: 621). Auf dem Weg experimentieren wir mit einer relationalen Haltung des Zuhörens und auditiver Wissensproduktion und verknoten dafür Ansätze aus dem Forschungsfeld der *sonic geographies* mit klangkünstlerischen Methoden. In diesem Beitrag skizzieren wir neben konzeptionellen und methodologischen Denkanstößen auch einige praktische Übungen sowie zentrale Herausforderungen einer Forschungspraxis an der Schnittstelle von *sound art* und Geographie.

Sonic geographies

Sounds wurden über die Zeit und in verschiedenen Forschungsrichtungen und künstlerischen Ansätzen unterschiedlich konzeptualisiert. Während sie vor allem im Kontext von Lärmverschmutzung als quantifizierbare Menge verstanden werden, die in Dezibel messbar ist, skizzierten Vertreter:innen der *acoustic ecology* sowie *soundscape*-Forscher:innen Ende der 1960er-Jahre Sounds als relevante qualitative Eigenschaft von Orten (Paiva 2018a): Es war der Komponist Murray Schafer, der mit seinem *World soundscape project* erstmalig die sich rasant verändernden Klanglandschaften – in diesem Fall Vancouvers – thematisierte. Zentrale Hörstücke sind außerdem Hildegard Westerkamps (2000) *Into the labyrinth* sowie Steven Felds (2010) *Waking in Nima*, die eine aus einer bestimmten Subjektposition erfahrbare Geräuschkulisse in den Fokus rücken. Kritische Stimmen werfen diesen *soundscape*-Projekten zwischen Kunst und Ethnologie die Gefahr eines „akustischen Orientalismus" (Burkhalter 2010; 34:07-35:15) vor, welcher stereotype Vorstellungen bestimmter Räume reproduziert und in erster Linie der Erhöhung des Status der Komponist:innen dient. Sonifizierte Datensätze über zunehmende Extremwetterereignisse in US-amerikanischen Städten (Pulver 2021) oder die Soundkomposition *In the eye of the storm* (Burrow Collective 2018) stellen eine affektive Erfahrbarkeit der Klimakrise ins Zentrum künstlerischen Tuns.

In aktuellen geographischen Auseinandersetzungen werden Sounds weniger als Repräsentationen denn als machtvolle Ko-Produzenten von Raum verstanden. Dies zeigt sich insbesondere dann, wenn durch den Einsatz von akustischen Maßnahmen Grenzen gezogen werden und die Zugänglichkeit bzw. Nutzung öffentlicher Räume in der Stadt beschränkt wird. Beispiele reichen hier von klassischer Musik an Szenetreffpunkten, die das längere Verweilen oder Schlafen erschweren sollen, bis hin zur gähnenden Stille altehrwürdiger Museumshallen, die Kindergeschrei nur mit abschätzigen Blicken zu dulden scheinen: Sounds sind in beiden Fällen eng an Fragen der Regierbarkeit von Subjekten geknüpft, die zu Verdrängung und Ausschluss bestimmter Gruppen führen können (LaBelle 2019; Kanngieser 2019). Die performative Kraft von Sounds wirkt aber auch auf anderen *scales*, beispielsweise in geopolitischen oder postkolonialen Kontexten (Gallagher/Kanngieser/Prior 2017).

In der deutschsprachigen geographischen Debatte sind Sounds bisher kaum ein Thema, obwohl ein Großteil der qualitativ ausgerichteten Forschungsprojekte routinemäßig mit ihnen arbeitet – denn auch Interviews sind *sonic methods* (Whittaker/Peters 2021). Mit der Etablierung mehr-als-repräsentationaler Ansätze, die **nicht nur gesprochene Sprache** (Track 2) in die Analyse von Interviews aufnehmen, sondern auch Pausen, Stottern, Stimmlagen, Dialekte, Hintergrundgeräusche und das eigene Herzklopfen einbeziehen (Kanngieser 2012; Schurr/Strüver 2016), hat auch die Geographie ihr methodologisches Repertoire multisensorisch erweitert. Damit werden Geräusche, Melodien und menschlicher Klang zu mehr als ‚nur' einem „aesthetic feature" (Paiva 2018b: 2), um Textwissen hörbar aufzubereiten. Die Stärke einer soundsensiblen Perspektive auf Raum liegt darüber hinaus auch in der Anerkennung der akustischen Dimension geographischer Untersuchungsgegenstände (Gallagher/Kanngieser/Prior 2017). Hier knüpfen wir an und lauschen, inwiefern Körper, Materialitäten und Diskurse im Kontext der Klimakrise schallen, widerhallen, in Resonanz treten oder gänzlich stumm bleiben.

Zuhören als relationale Forschungshaltung

Von unseren konzeptionellen Gedanken ausgehend, wollen wir im Projektseminar Sounds zum Ausgangspunkt unserer Forschung machen. Doch wem oder was müssen wir zuhören, um unseren durch visuelle und sprachliche Kompetenzen geprägten Zugang zur Welt zu erweitern? Oder wie? Hören ist ein verkörperter Prozess, denn jeder Mensch hört unterschiedlich. Die Unterschiede beginnen bei der Beschaffenheit eines Körpers bzw. der Hörschnecke im Ohr (Whittaker/Peters 2021). Eine Seminarteilnehmerin berichtet uns von hochfrequenten Tönen, die in ihrer Nachbarschaft gegen die Invasion von Maulwürfen eingesetzt werden und nur von ‚jungen' Ohren gehört und als störend wahrgenommen werden. Die Verarbeitung auditiver Reize ist aber längst nicht nur an körperliche Beschaffenheit gebunden, sondern vor allem an kulturelle Wissensbestände, spezifische Subjektpositionen sowie individuelle Erfahrungen geknüpft. So bemerken wir nach einer ersten Hörübung, dass sogar das unscheinbare Summen der Lüftungsanlage oder das Stimmengewirr in den Fluren ganz unterschiedlich auf jede:n einzelne:n von uns wirkt. Ein einstündiger *soundwalk* mit dem *sound artist* Kai Niggemann[5] katapultiert das Seminar in einem zweiten Schritt mitten in den Stadtraum hinein. Die Route des Klangspaziergangs führt zu einer Gegenüberstellung möglichst ‚kontrastreicher Orte' entlang von Ausfallstraßen, suburbanen Brach- und Weideflächen, Wohngebieten sowie lokalen Dienstleistungszentren. Während uns Abgasgerüche in die Nase steigen, nehmen wir den Straßenverkehr nicht nur als klimaschädlich, sondern im Gegensatz zum Rauschen von Wasser im Flusslauf oder Wind in den Bäumen auch als lärmend wahr. Es ist diese Unterscheidung in **störende und wohltuende Sounds** (Track 3), die die Studierenden zu einer tiefergehenden Beschäftigung mit der Situiertheit des Hörerlebnisses und der eigenen Positionierung in gesellschaftlichen Naturverhältnissen anregt.

5 Kai Niggemann arbeitet als *sound artist* mit modularem Synthesizer, Fieldrecordings, Geräuschchor, selbst gebauten Klangerzeugern und akustischen Instrumenten sowie selbst programmierten Software-Environments und leitet das Theaterlabel *PARADEISER productions* zusammen mit Ruth Schultz, Sandra Reitmayer, Margo Zālīte und Katharina Sim. Er performt solo und mit Partner:innen, hat einen Lehrauftrag an der Kunstakademie Münster und gibt Musik-Elektronik-Workshops (kainiggemann.com).

Die Tatsache, dass *soundwalks* schweigend durchgeführt werden, ermöglicht neben einer Schärfung des Hörsinns auch eine gesteigerte Aufmerksamkeit gegenüber visuellen, olfaktorischen, gustatorischen und haptischen Reizen (Schafer 1993). Zuhören als verkörperte Praxis ist kein eindimensionaler Prozess, sondern stellt immer eine komplexe Erfahrung im Zusammenspiel mit anderen Sinnen dar. Wir nehmen die Welt „as alive, lived, felt and experienced through the body (an approach that is multisensory)" (Whittaker/Peters 2021: 130) wahr. Dieser Eindruck wird im Reflexionsgespräch auch von den Studierenden geteilt, die von einer besonderen Sensibilität gegenüber sensorischen Reizen wie dem Spiel des Windes in den Haaren oder dem Rhythmus der eigenen Schritte berichten. Multisensorische Ansätze zeigen uns, dass wir mit all unseren Sinnen in der Welt sind, das heißt auch unsere Feldforschung ein zutiefst sinnliches und relationales Erleben ist.

Auch technische Apparaturen können als Bestandteil eines solchen Beziehungsgeflechts verstanden werden. Im Seminar soll ein Hörstück entstehen, und in diesem Kontext werden unterschiedliche Ansprüche an Aufnahmegeräte gestellt: So möchte eine Gruppe Interviews führen und dokumentieren, eine andere eher *soundscapes* aufnehmen. Schnell wird klar, dass auch technische Geräte auf unterschiedliche Art und Weise **‚zuhören'** (Track 4) und die Umgebung keineswegs neutral ‚einfangen'. Die Diktiergeräte, die die Studierenden für Interviews nutzen, sind auf gesprochene Sprache ausgerichtet und filtern Umgebungsgeräusche heraus, während andere Gerätschaften eher für Surroundaufnahmen geeignet sind. Genau wie wir mit unseren gesellschaftlich positionierten Körpern subjektiv Geräusche wahrnehmen und kontextualisieren, nehmen auch Aufnahmegeräte und audioverarbeitende Software aktiv am Prozess des Zuhörens teil und beeinflussen die Ergebnisse (Williams 2019). Die Trennung sowohl zwischen Subjekt und Objekt als auch zwischen Mensch und Technik versagt. Für die Rezeption von Schallwellen müssen wir im Kontakt mit den uns umgebenden Materialitäten stehen, welche wiederum unterschiedlich auf Frequenzen einwirken. Bei unserer Suche nach Sounds erkennen wir uns als Teil eines relationalen Gefüges und versuchen zu verstehen, wie wir selbst zum Klangkörper werden.

Ab ins Feld!

Zuhören als Forschungshaltung ist auch zentraler Bestandteil in dem von Marina L. Peterson und Vicki L. Brennan (2020) beschriebenen Konzept der *sonic ethnography*. Diese methodologische Herangehensweise nehmen auch die drei Projektgruppen zum Ausgangspunkt für eine Annäherung an ihre empirischen Felder[6]. Statt zu fragen, wie statisch gedachte *soundscapes* das Leben prägen, steht ein relationales, prozesshaftes und produktives Verständnis von Sounds im Fokus. Zuhören wird in diesem Zusammenhang als „way of being in and knowing about the world" (ebd.: 371) verstanden. Damit wird Sounds eine Qualität zugesprochen, die uns weniger Erkenntnisse über einzelne Phänomene als vielmehr über die Verbindungen und Verwobenheiten dazwischen liefert. Im Seminar stolpern wir jedoch immer wieder über forschungspraktische Herausforderungen im ethnographischen Zuhören – und in der Verwendung unterschiedlicher *sonic methods* sowohl im Rahmen der Datenerhebung als auch der Analyse und Aufbereitung.

6 Den Begriff des empirischen Feldes verstehen wir als konstruierten Begriff, der unterschiedliche *sites* der Forschung vereint und nicht (nur) an bestimmte Orte geknüpft ist. Gerade in den hier vorgestellten Projekten wird deutlich, dass menschliche und nicht menschliche Entitäten aktiv an der Komposition von Forschungsfeldern beteiligt sind. Das Feld ist in seiner Fluidität eher zu verstehen als eine „assemblage of sites that come into coherence through the processes of fieldwork itself" (Reddy 2017: 90).


listening

still

knatternd verzerrt laut metallisch hallig

rauschend tosend krachend bedrohlich mitreißend

schnurrend dröhnend pfeifend metallisch schrill dumpf

scheppernd fröhlich diffus schummrig

kehlig kräftig klagend

gluckernd leise

Sounds
of Climate
Crisis

Sound macht Raum

In der intensiveren Auseinandersetzung mit Forschungsfrage, theoretischem Zugang und methodischem Vorgehen bemerken wir: „Wir haben ein bisschen die Sounds verloren“ (Sprachnachricht vom tontrio 2022). Die Sounds werden zu einem kreativen Anhängsel des Forschungsprojekts, einem „aesthetic feature“ (Paiva 2018b: 2) für das Endprodukt, dem Hörstück. Unsere Projektgruppen berichten uns davon, wie sie mit ihren konzeptionellen Gedanken losgegangen sind und dann die passenden Sounds dazu gesucht haben. Diese klingen oft anders als erwartet. Eine Studierendengruppe macht sich auf die Suche nach Spuren einer Postwachstumsstadt und findet bei Treffen mit einzelnen Initiativen nicht (nur) die erwarteten Stimmen, sondern auch andere Geräusche. Der Wind im urbanen Garten oder der Hall in einer Kunstausstellung zu Wachstumskritik scheinen die Aufnahmen jedoch zu stören. Im Seminar greifen wir diese Enttäuschungen auf und sprechen darüber, dass unser Gehirn immer erlernte ‚relevante' Sounds von ‚Störgeräuschen' filtert. So merken wir erst im Prozess der Aufnahme, dass je nach technischem Gerät vielleicht noch viel mehr klingt als die antizipierte Geräuschkulisse. Im Sinne einer *sonic ethnography* geht es eben genau darum, dass wir uns auf die für unsere Forschungsprojekte relevanten Räume einlassen und offen sind, wohin uns die Klänge bringen und welche Bedeutungen sie annehmen können. Gibt der Museumshall vielleicht Hinweise auf räumliche Strukturierungen durch eine exklusive Atmosphäre, die eine bestimmte Zielgruppe adressiert? Welche Bedeutung kommt dem Kassenklirren **in der Fairteilbar** (Track 5) zu, wo Geld eine ganz andere Rolle als in anderen Supermärkten spielt?

Eine weitere Projektgruppe interessiert sich für die akustische Dimension der unterschiedlichen Maßstabsebenen der Klimakrise und kommt mit einer für sie überraschenden Soundsammlung aus dem Naturschutzgebiet Rieselfelder zurück: Zu Beginn sind weniger die dafür berühmten Vögel hörbar als vielmehr unerwartete Geräusche wie die einer **Kläranlage** (Track 6). Dies führt die Studierenden zu Fragen der Industrialisierung, Renaturierung und der historischen Bedeutung der ehemaligen Verrieselungsflächen für die Abwässer der Stadt. Bei der explorativen Soundforschung ermöglicht dieser methodische Ansatz des **„following sound“** (Track 7) (Whittaker/Peters 2021: 134) geeignete empirische Einstiegspunkte, um komplexe Mensch-Umwelt-Beziehungen zu thematisieren, so zum Beispiel das Projekt *Mississippi. An anthropocene river 2018-19* (HKW 2020).

Während die dritte Gruppe nach unseren ersten Berührungspunkten mit *soundscape*-Forschung noch fragt, ‚wie Lützerath klingt', und dabei an einen relativ klar abgegrenzten Containerraum denkt, entwickelt sich ihr Verständnis von *sonic geographies* immer weiter. Bei ihrer autoethnographischen Forschung mit Sounds steht nicht mehr der Ort an sich im Vordergrund, sondern vielmehr die Frage, wie Sounds in unterschiedlichen Kontexten – zum Beispiel für die Aktivist:innen vor Ort – mit Bedeutung aufgeladen werden. Inwiefern können die **Protestsounds** (Track 8) um Lützerath auch anderswo, zum Beispiel in der Münsteraner Fußgängerzone, neue Räume hervorbringen und damit zu einer produktiven Kraft werden? Auch die persönlichen Bezüge der Projektgruppe zu den Protesten – als aktive Mitglieder von Fridays for Future in Münster – und die Frage, welche Rolle die Sounds für diese spielen,

rücken in den Blick. Das Zuhören wird als **intra-aktiver Prozess** (Track 9) (Barad 2007) zu einem „engagement with the environment" (Paiva 2018b: 4).

Komponieren statt Kodieren

Nach dem Aufnehmen von Sounds im Feld stehen die Projektgruppen vor der Aufgabe, ein Hörstück als Studienleistung zu kreieren, das ‚gerne kreativ' sein kann, und dazu einen Projektbericht zu schreiben. Als Inspiration hören wir uns neben einem Radiofeature und einem ortsunabhängigen Audiowalk auch ein künstlerisches **Hörstück** (Track 10) des *sound artists* David Unland[7] an. Er besucht uns im Seminar und erzählt, dass er dafür Sounds nach Gefühlsintensitäten angeordnet, überlagert und anschließend zusammengefügt – ja komponiert[8] – hat. Für ihn ist das Ziel beim Komponieren, eine möglichst sinnliche Erfahrung bei seinen Hörer:innen zu evozieren. Wir sprechen darüber, dass diese in der geographischen Forschung häufig weder im Forschungsprozess noch beim Output selbst eine Rolle spielt. Für den *sound artist* liegt der Reiz des Arbeitens mit künstlerischen Methoden hingegen genau in dieser ästhetischen Erfahrung, welche keinerlei intellektuelles Vorwissen voraussetzt, sondern je nach Kontextwissen unterschiedlich wahrgenommen wird. Gleichzeitig bemerken wir, dass wir ein gewisses Unbehagen verspüren, ‚ob das in der Uni nicht zu weit geht', wo wir anhand etablierter wissenschaftlicher Methoden lernen zu kategorisieren, zu kodieren und zu analysieren.

Unsere Unsicherheiten spiegeln einige Herausforderungen an der Schnittstelle von (klang-)künstlerischer Praxis und geographischer Wissensproduktion wider: Analog zu David Unlands Hörstück komponiert eine Projektgruppe aus Nachrichtenmeldungen ein **Intro** (Track 11) für ihr Hörstück. Es geht ihnen dabei nicht um eine reine Audiodokumentation der Nachrichtenlage zur Klimakrise. Im Prozess des Komponierens sind vielmehr der performative Charakter von klanglichen Wissensproduktionen (Gallagher/Prior 2014) und gleichzeitig die Subjektposition Künstler:in/Wissenschaftler:in (Williams 2019) ausschlaggebend. Indem die Gruppe die Sounds aktiv überlagert, lauter und leiser dreht und zueinander in Beziehung setzt, schafft sie kein repräsentatives Abbild einer vermeintlichen Realität, sondern rückt bestimmte Aspekte in den Vordergrund und schafft damit selbst eine klangliche Wirklichkeit. Inwiefern aber ist dieser künstlerische Ansatz mit wissenschaftlichen Standards unserer Disziplin vereinbar, wie kann er beispielsweise intersubjektiv nachvollziehbar gestaltet werden, ohne ausschließlich auf wissenschaftlichen Text zurückzufallen? Eine Frage, die sich im Zuge des *creative turns* und der Zunahme künstlerischer Wissenschaftskommunikation und Forschungsmethoden mit zunehmender Dringlichkeit in der Geographie stellt (Hawkins 2019, 2021). Klar ist, dass es keine eindeutigen Kriterien gibt, an denen die Qualität ‚sinnlichen Erlebens' universell festgemacht werden kann. Dafür bleibt es umso wichtiger, den Entstehungsprozess offenzulegen und damit die eigene performative Arbeit kritisch zu reflektieren[9] (Gallagher/Prior 2014).

7 David Unland ist Klangkünstler, Musiker und Wissenschaftler aus Bremen. Er hat Geowissenschaften und Digitale Medien studiert und entwickelt an der Universität Bremen Partizipationsmethoden für die Energiewende. Als Multiinstrumentalist spielt er bei *Fake Experience* und *Rhizophora;* seine künstlerischen Arbeiten beschäftigen sich mit natürlichen und künstlichen (Klang-) Räumen und Wirklichkeiten (davidunland.de).

8 Komponieren wird in diesem Fall verstanden als „Neu-Sortieren des Audiomaterials nach empfundenen Intensitäten" (Aussage von David Unland im Februar 2022).

9 Obwohl es ein stetig wachsendes Angebot an künstlerischen und experimentellen Lehrformaten auch an deutschsprachigen geographischen Instituten gibt, bleibt die Frage nach alternativen Studienleistungen noch häufig außen vor (Hawkins 2019). Sich

Auch lässt uns die Unerfahrenheit mit der Aufnahme von Sounds, die Frustration, dass ‚man eigentlich nur Hall *hört*', obwohl ein anderer Sound im Mittelpunkt stehen sollte, sowie die Scheu vor dem Komponieren eines Hörstücks daran zweifeln, ob wir als vorrangig klangkünstlerische Amateur:innen überhaupt mit solchen Methoden arbeiten sollten. Für Harriet Hawkins geht es in künstlerisch-geographischen Forschungsprozessen weniger um das dualistische Aufrechterhalten einer „fetishisation of either the amateur or of professional skill" (Hawkins 2019: 975), sondern vielmehr darum, das künstlerische Tun und Probieren zentral – und damit weit vor das Ergebnis – zu stellen. „To sit with the frustration" (ebd.) ermöglicht häufig eine neue Wahrnehmung der Situation und wird damit zu einem wertvollen Teil des Forschungs- und Reflexionsprozesses. Und während wir (Seminarleiterinnen) uns nun beim Schreiben fragen, was wir ändern würden, wenn wir das Seminar nach diesem Schreibprozess noch einmal anbieten würden, sind die drei Kleingruppen genau an diesem Punkt: Mit einem **Haufen Stimmen** (Track 12), Klängen, Hall und Fragezeichen basteln sie gerade an ihren geographisch-künstlerischen Hörstücken.

Auf dem Weg zu *sonic artographies*

Die vielfältigen Irritationsmomente in der Vermittlung und praktischen Umsetzung von *sonic geographies* im Kontext der Klimakrise, die wir in diesem Beitrag aufgefächert haben, sind für uns zentral in der Auseinandersetzung mit **Mensch-Umwelt-Verhältnissen** (Track 13). Durch Sounds werden deren räumliche Dimensionen auf unterschiedliche Art und Weise erfahrbar, wie sich im Projektseminar mit Blick auf heterogene Praktiken der Klimaproteste, der multiskalaren Konstitution der Klimakrise und der verschiedenen Stimmen einer Postwachstumsstadt zeigt. Mit dem ethnographischen Ansatz des relationalen Zuhörens wird deutlich, wie Sounds ein produktiver Teil der Wissensproduktion werden können und dabei Hand in Hand mit feministischen und neumaterialistischen Perspektiven gehen, die eine statische Trennung von Subjekten und Objekten kritisieren. Zuhören als verkörperte Praxis lenkt den Fokus schon beim kleinsten Windstoß während einer Handyaufnahme auf die Verwobenheiten menschlicher und nicht menschlicher Entitäten und setzt uns als Forscher:innen dabei mitten in die Welt.

Gerade im Kontext der Klimakrise ist dies eine gewinnbringende Erfahrung, die unseren Forschungsanspruch im Seminar mit künstlerischen Auseinandersetzungen verknüpft und zu gesellschaftspolitischen Diskussionen über die klimatischen Veränderungen des Planeten beitragen kann (Meyer-Keller 2019). Die im Feld der Klimakunst durchaus politische Betonung des eigenen Berührtwerdens oder auch „attunement" (Kanngieser 2021) stellt neue Fragen an unsere Forschungspraxis: Wohin bringt uns ein Forschungsprozess, wenn wir affektive Erfahrungen nicht erst bei der Vermittlung, sondern schon bei der Wissensproduktion stärker miteinbeziehen? Ästhetische Erfahrungen wie Unwohlsein, Empathie oder Scham tragen zu einer neuen Aufmerksamkeit für manchmal weit entfernt und abstrakt erscheinende Phänomene – wie die Klimakrise – bei (Hawkins/Kanngieser 2017).

Zuhören als Forschungshaltung richtet sich damit zunächst nach innen: **Was bewegt mich?** (Track 14) Wie kann mich dieses Affiziertwerden in meinem Forschungsprozess weitertragen? Es

auf kreativere Seminarinhalte einzulassen und dies in einer Beurteilungs- und Benotungspraxis fair weiterzudenken, steht häufig diametral zu den sehr verschulten Curricula an der neoliberalen Hochschule und der studentischen Angst vor ‚schlechten Noten'.

kann uns dabei helfen, die komplexen Verwobenheiten der Klimakrise aus einer relationalen Perspektive zu betrachten, die Beziehungen zwischen einer Vielzahl an Akteur:innen knüpft (ebd.).

Als eine solche Beziehung sehen wir auch die Kollaboration mit den beiden *sound artists*. Anstatt dass diese uns erklärten, wie *sound art* funktioniert (was wir uns oft gewünscht hätten), entfalteten sich in unserem Zusammentreffen neue Perspektiven – „jeder *soundwalk* ist anders" (Kai Niggemann im November 2021) –, die so vorher nicht vorhanden waren. Wir scheiterten nicht umsonst an der Frage, was künstlerisches Arbeiten und Geographie unterscheidet. Denn weder ohne unseren fachlichen Hintergrund der Geographie noch ohne die Inspiration der Klangkunst wäre entstanden, was wir als ***sonic artographies*** (Track 15) fassen wollen. Im Prozess des Lauschens und Komponierens lernten wir, unsere Forschungspraxis und das Datenmaterial neu zu betrachten, mutig(er) zu werden und gemeinsam laut zu denken, zu forschen und in den Fäden der Klimakrise zu weben.

Wir möchten uns besonders bei den Studierenden unseres Projektseminars Lilly Altmeyer, Sophie Bohr, Luis Eberhard, Theresa Hasselmann, Steffi Kerkau, Lilli Möller, Janne Sophie Rother, Jan-Peter Schwarz, Mattis Sieben und Joel Wien bedanken, die sich mit Neugierde und kreativem Mut auf die Spurensuche nach den Sounds der Klimakrise eingelassen und dabei spannende Projekte entwickelt haben. Dank der Zusammenarbeit mit Kai Niggemann und David Unland konnten wir gemeinsam einen Raum schaffen, der es uns möglich machte, der Klimakrise nicht nur akademisch-verkopft, sondern körperlich-bewegt nachzuspüren.

Literatur

350.org (2013): We are not drowning – we are fighting. https://www.youtube.com/watch?v=8xZlswE7I-VI (letzter Zugriff am 20.01.2023).

Barad, Karen (2007): Meeting the universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning, Durham, London: Duke University Press.

Bauriedl, Sybille/Hoinle, Birgit (2021): „Feministische Naturverhältnisse – Machtvolle Verbindungen von Natur und Geschlecht", in: Autor*innenkollektiv Geographie und Geschlecht (Hg.), Handbuch Feministische Geographien. Arbeitsweise und Konzepte, Berlin: Barbara Budrich, S. 145-166.

Bowerbird Collective (2020): Australian bird calls. Songs of Disappearance. https://songsofdisappearance.com/birds/ (letzter Zugriff am 20.01.2023).

Brand, Ulrich/Wissen, Markus (2011): „Sozial-ökologische Krise und imperiale Lebensweise. Zu Krise und Kontinuität kapitalistischer Naturverhältnisse", in: Alex Demirović (Hg.), VielfachKrise. Im finanzmarktdominierten Kapitalismus, Hamburg: VSA-Verlag, S. 78-93.

Burkhalter, Thomas (2010): Über Geräusche die Welt deuten. https://norient.com/podcasts/soundscape2010/ (letzter Zugriff am 20.01.2023).

Burrow Collective (2018): In the eye of the storm. https://radio.museoreinasofia.es/en/burrow-collective (letzter Zugriff am 20.01.2023).

Feld, Steven (2010): Waking in Nima. CD, VoxLox. https://voxlox.myshopify.com/products/steven-feld-waking-in-nima (letzter Zugriff am 20.01.2023).

Gallagher, Michael/Kanngieser, Anja/Prior, Jonathan (2017): „Listening geographies: Landscape, affect and geotechnologies", in: Progress in Human Geography 41 (5), S. 618-637.

Gallagher, Michael/Prior, Jonathan (2014): „Sonic geographies“, in: Progress in Human Geography 38 (2), S. 267-284.
Hawkins, Harriet (2019): „Geography's creative (re)turn: Toward a critical framework“, in: Progress in Human Geography 43 (6), S. 963-984.
Hawkins, Harriet (2021): „Cultural Geography I: Mediums“, in: Progress in Human Geography 45 (6), S. 1709-1720.
Hawkins, Harriet/Kanngieser, Anja (2017): „Artful climate change communication: Overcoming abstractions, insensibilities, and distances“, in: WIREs Climate Change 8. https://doi.org/10.1002/wcc.472.
HKW – Haus der Kulturen der Welt (2020): Mississippi. An anthropocene river 2018-19. https://www.anthropocene-curriculum.org/project/mississippi (letzter Zugriff am 20.01.2023).
Kanngieser, AM (2012): „A sonic geography of voice“, in: Progress in Human Geography 36 (3), S. 336-353.
Kanngieser, Anja (2019): „Transversal geo-politics. The violence of sound“, in: Thomas Jellis/Joe Gerlach/John-David Dewsbury (Hg.), Why Guattari? A liberation of cartographies, ecologies and politics, London/New York: Routledge, S. 228-241.
Kanngieser, AM (2021): To undo nature; refusal as return. https://transmediale.de/almanac/to-undo-nature-on-refusal-as-return (letzter Zugriff am 20.01.2023).
LaBelle, Brandon (2019): Acoustic territories. Sound culture and everyday life, London: Bloomsbury Academic.
Mäurer, Dietrich K. (2021): Schweiz: So klingen die schmelzenden Gletscher. https://www.audiolibrix.de/de/Podcast/Episode/1365047/schweiz-so-klingen-die-schmelzenden-gletscher (letzter Zugriff am 20.01.2023).
Meyer-Keller, Eva (2019): Wie lässt sich mit Kunst die Welt retten? https://www.deutschlandfunkkultur.de/klimakrise-wie-laesst-sich-mit-kunst-die-welt-retten-100.html (letzter Zugriff am 20.01.2023).
Paiva, Daniel (2018a): „Dissonance: scientific paradigms underpinning the study of sound in geography“, in: Fennia – International Journal of Geography 196 (1), S. 77-87.
Paiva, Daniel (2018b): „Sonic geographies: Themes, concepts, and deaf spots“, in: Geography Compass 12 (7). https://doi.org/10.1111/gec3.12375.
Peterson, Marina L./Brennan, Vicki L. (2020): „A sonic ethnography“, in: Resonance 1 (4), S. 371-375.
Pulver, Dinah V. (2021): „What if you could hear climate change? Listen to music based on a century of rainfall data“, in: USA Today News vom 01.12.2021. https://eu.usatoday.com/in-depth/news/investigations/2021/11/30/music-rainfall-climate-change/6354880001/ (letzter Zugriff am 20.01.2023).
Reddy, Deepa S. (2017): „Caught! The predicaments of ethnography in collaboration“, in: James D. Faubion/George E. Marcus (Hg.), Fieldwork is not what it used to be. Learning anthropology's method in a time of transition, Ithaka/London: Cornell University Press, S. 89-112.
Schafer, R. Murray (1993): The soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world, Rochester: Destiny Books.
Schreiber, Verena/Carstensen-Egwuom, Inken (2021): „Lehren und Lernen aus feministischer Perspektive“, in: Autor*innenkollektiv Geographie und Geschlecht (Hg.), Handbuch Feministische Geographien. Arbeitsweise und Konzepte, Berlin: Barbara Budrich, S. 97-118.
Schurr, Carolin/Strüver, Anke (2016): „‚The Rest‘: Geographien des Alltäglichen zwischen Affekt, Emotion und Repräsentation“, in: Geographica Helvetica 71 (2), S. 87-97.

Schwiter, Karin/Vorbrugg, Alexander (2021): „Ein Plädoyer für ‚Slow Scholarship': Feministische Strategien für eine entschleunigte und bessere Wissenschaft", in: Autor*innenkollektiv Geographie und Geschlecht (Hg.), Handbuch Feministische Geographien. Arbeitsweise und Konzepte, Berlin: Barbara Budrich, S. 60-75.

Westerkamp, Hildegard (2000): Into the labyrinth. https://www.hildegardwesterkamp.ca/sound/comp/1/laby/ (letzter Zugriff am 20.01.2023).

Whittaker, Geraint R./Peters, Kimberley (2021): „Research with sound: an audio guide", in: Nadia von Benzon/Mark Holton/Catherine Wilkinson/Samantha Wilkinson (Hg.), Creative methods for human geographers, Los Angeles u.a.: SAGE, S. 129-140.

Williams, Nina (2019): „Listening", in: Transactions of the Institute of British Geographers 44 (4), S. 647-649.



STORYTELLING

Storytelling und Postkolonialität

Elisabeth Kirndörfer & Lotte J. Hiller

Wie wir marginalisierte Perspektiven
auf (Stadt-)Räume
jenseits von Linearität **und** Abgeschlossenheit
sichtbar und erfahrbar machen können

4 *Storytelling* und Postkolonialität

Wie wir marginalisierte Perspektiven auf (Stadt-)Räume jenseits von Linearität und Abgeschlossenheit sichtbar und erfahrbar machen können

Elisabeth Kirndörfer & Lotte J. Hiller

Einführung

Wenn in der (kritisch) geographischen Forschung über/mit migrantisierte(-n) Menschen gearbeitet wird, steht oft ebendiese Frage im Zentrum der Reflexion: Wie können die Stimmen, Perspektiven und die Handlungsmacht *(agency)* von Individuen und Gruppen sichtbar gemacht und dadurch empowert werden? Wir nehmen in diesem Beitrag den Blick auf die Geschichten migrantisierter Menschen etwas wörtlicher und diskutieren das Potenzial von *stories* und *storytelling*, um im Sinne der *Critical Refugee Studies* dominante Narrative über Geflüchtete herauszufordern und deren ungehörten Geschichten und Perspektiven Raum zu geben.

Das Erzählen von Fluchtgeschichten ist mit Machtrelationen verwoben, die wir als postkoloniale Kontinuitäten deuten. Diese werden besonders an dem Ungleichgewicht zwischen den Erzählenden und den Zuhörenden deutlich, die letztendlich über Hierarchisierungen den Zugang zu existenziellen Ressourcen wie Asyl, Sicherheit, Wohnraum, Arbeit, Informationen bestimmen. Geflüchtete werden nicht lediglich auf ihre Fluchterfahrungen, sondern insbesondere auf ihre Fluchtgeschichten reduziert, und diese müssen nach *weißen*/europäischen/deutschen Standards für Behörden, Organisationen und Medien authentisch bzw. lesbar sein. Authentisch bedeutet, dass das Erzählte mit den bereits vorhandenen Vorstellungen vom Herkunftsland, von Flucht, von der klaren Rollenverteilung Täter*in-Opfer*-Verfolger*in übereinstimmen muss.

Doch auch im Alltag werden Geflüchtete, geleitet von einer voyeuristischen und durchaus privilegierten Lust an Fluchtgeschichten, regelmäßig und oftmals unerwartet aufgefordert, ‚ihre Geschichte' zu erzählen. Diese in alltägliche Interaktionen eingebetteten Momente des *storytelling* beschreibt Jennifer Hyndman als Situation des „[being] trapped in performing the script of ‚refugee'" (Hyndman 2010: 456). Hier spielen auch mediale Repräsentationen eine wesentliche Rolle: Geflüchtete erscheinen entweder als Opfer* oder als Bedrohung (KhosraviNik 2010), was im Sinne des *Human-Rights-Framing* als Bestätigung eines westlichen Überlegenheits- und Rettungsnarrativs gedeutet werden kann (Mutua 2001). Es gibt aber auch heilsame und empowernde Erzählräume, in denen Austausch und Vernetzung *peer-to-peer* stattfinden können, in denen die Anleitung oder auch die gesamte Gruppenorganisation von Geflüchteten selbst übernommen wird und wodurch keine andere *(weiße)* Instanz davon profitiert, sondern nur die Geflüchteten.

Wir erachten es als essenziell, den Einsatz von *stories* in der Forschung mit Geflüchteten kritisch zu reflektieren und die eigene Positionierung in diese Reflexion einzubeziehen. Wie gehen wir als Forscher*innen mit den Geschichten der Geflüchteten und ihrem Erzählen um? Geflüchtete dazu zu animieren, (abermals) ihre Geschichte zu erzählen, birgt nicht nur die Gefahr sie zu re-

traumatisieren – wenn sie an die Situation erinnert werden, wie sie von den Behörden zu ihrer Fluchtgeschichte befragt wurden –, sondern führt auch dazu, dass die komplexe Mehrdeutigkeit des Seins und Erzählens auf eine *single refugee story* reduziert wird.

Im Kern zielt unser Beitrag darauf ab, über die forschende Arbeit mit *stories* marginalisierte Perspektiven auf (Stadt-)Räume jenseits von Linearität und Abgeschlossenheit sichtbar und erfahrbar zu machen, darüber repressive, postkoloniale Narrative herauszufordern und Intimitäten zu schaffen, die letztlich Veränderungen hervorbringen. Raum wird durch collagierte und fragmentarische Erzählungen als uneindeutig und mehrstimmig erfahrbar gemacht.

Story und *storytelling* in der humangeographischen Forschung

In der humangeographischen Forschung haben der reflexive Bezug auf machtvolle Narrative und der Einsatz von *stories* eine wechselhafte Geschichte. In ihrem Artikel *New geographies of story and storytelling* skizziert Emilie Cameron (2012) die ‚Rückkehr' von diesen Erzähl- und Untersuchungsformen nach dem *cultural turn*, der mit seiner Hinwendung zu Diskurstheorien, Macht und Wissen tendenziell eine Skepsis und Geringschätzung *story*-basierter Arbeiten nach sich zog. *Stories* galten als „naive and insufficiently attentive to relations of power" (ebd.: 573 f.). Nach dem *cultural turn* werden *stories* als ‚site' wieder eingenommen, um das Wirken von Macht, Wissen und geographischen Ordnungen in all ihrer Intimität nachvollziehen zu können (ebd.: 574). Ausgangspunkt des neueren Aufschwungs *story*-basierter Arbeiten in der Humangeographie sei die Erkenntnis, dass *stories* mehr sind als ein „index of power and discursive formations" (ebd.: 575). Angelehnt an Hayden Lorimers (2003) Konzept der „small stories" (s.u.) sind sie, so argumentiert Cameron, erstens ein Ausdruck persönlicher Geschichten und Biografien in all ihrer Partikularität, Sinnlichkeit und Alltäglichkeit, und zwar in zunächst uneindeutiger Beziehung zu Diskursen oder Ideologien (ebd.). Zweitens stellen sie eine Intervention dar; sie können als „component of political mobilization" (Cameron 2012: 575) verstanden werden. Drittens profilieren sich Geograph*innen selbst als Storyteller*innen: „Story, for these scholars, is an expressive method and an affective tool, designed both to demonstrate affective and emergent geographies and to move audiences toward new realms of thought and practice." (Ebd.)

Diese drei Stränge, die Cameron anführt, möchten wir in unserem Beitrag aufgreifen, um das erkenntnisorientierte, transformative und interventionistische Potenzial von *stories* in forschungsbezogenen und aktivistischen Kontexten auszuloten. Wir möchten kritisch und selbstreflexiv diskutieren, wie eine künstlerische Form der geographischen Forschung es ermöglichen kann, *agency* über das Erzählen zu fördern, um einer Vielzahl an Stimmen Raum zu geben. Wir widmen uns diesem Thema dabei im Bewusstsein der Schwierigkeiten, die mit der *story*-basierten, humangeographischen Arbeit einhergehen. So diskutieren Sarah de Leeuws et al. (2017) in „Going unscripted" am Beispiel des *storytelling* die Verbreitung und Kommodifizierung sogenannter kreativer und kunstbasierter Methoden, insbesondere im Zusammenhang mit marginalisierten Stimmen und Perspektiven. Sie warnen davor, „that a tendency to ‚do good' or with the ‚best intentions' can, if not critically reflected upon, (re)produce and entrench norms of ubiquitous white-centric, heteronormative, patriarchal colonialisms" (ebd.: 154).

Stories situieren sich im Spannungsfeld zwischen machtvollen gesellschaftlichen Erzählungen und ihrer Überwindung und Transformation. Sie sind „disciplined by and examplary of dominant narratives and yet capable of transgressing and transforming dominant narratives“ (Cameron 2012: 574). Mit Bezug auf Lorimer definiert Cameron *stories* als „a heterogeneous assemblage of memories, practices and materials within which one can identify particular ‚narratives‘, but which cannot be wholly reduced to the concept of narrative“ (ebd.: 577). Dies spiegelt sich in der Praxis des *storytelling* wider, die wir ebenso wie in Anlehnung an Kenneth Jørgensen (2020) als performativen Akt begreifen: „Storytelling is both a process of engaging with ourselves and a process of engaging with the power relations that we are part of “ (ebd.: 2). Jørgensen bezieht sich auf Hannah Arendt, die das Erzählen von Geschichten als eine Art „Einfügen in die Welt“ begreift (ebd.), und beschreibt den diskursiven Raum, der durch *storytelling* entsteht, folgendermaßen: „This space constrains, but it is also a space that makes it possible to act and create something new.“ (Ebd.) Genau hier verorten wir das interventionistische und störende Potenzial von *stories* und *storytelling* in der humangeographischen Arbeit.

Diesen Aspekt der Unvereinnahmbarkeit und Widerspenstigkeit hebt Lorimers (2003: 200) Konzept der *small stories* noch hervor – sein Interesse gilt radikal der Partikularität und Alltäglichkeit gelebter Erfahrungen: „Particularity and mundanity are, I contend, the qualities that matter most.“ (Ebd.: 214) Lorimer liefert keine direkte Definition von *small stories*, bezeichnet damit jedoch spezifische und verortbare Lebenserfahrungen, die verkörperte, emotionale und affektive Dimensionen von Alltagserfahrungen erlebbar machen (vgl. auch Cameron 2012: 577). Sie beziehen sich auf Materialitäten, sind Ausdruck sinnlicher Erfahrungen, heterogen und von Offenheit geprägt. Außerdem lassen sich über *small stories* Untersuchungsskalen verbinden, zum Beispiel das Institutionelle (Asylinfrastrukturen) und das Intime – aber auch unterschiedliche Praktiken, beispielsweise Imaginationen und Raumaneignungen. Wir können die Arbeit mit *small stories* nutzen, um die großen (akademischen und gesellschaftlichen) Erzählungen aus dem Speziellen und Banalen heraus zu erweitern, zu versinnlichen und zu stören (ebd.). Es geht in der Arbeit mit *small stories* also weniger um die Bewegung vom ‚Allgemeinen‘ zum ‚Speziellen‘, als vielmehr um eine dichtere Beschreibung und ein dichteres Nachvollziehen des Kleinen und Intimen: „[T]here is something of value in the small details of their lives.“ (Ebd.) Außerdem geht es darum, die Überbetonung des Hegemonialen und Systemischen herauszufordern (ebd.: 579).

Konkret verorten wir das interventionistische Potenzial von *stories*, besonders im Kontext gewaltvoller gesellschaftlicher Aushandlungen, in zwei Wirkungskomplexen. Einerseits vermögen es *stories*, Räume der Empathie und des emotionalen Einlassens (vgl. Dahy/Karam 2021) zu schaffen und damit Veränderungen in unseren Wahrnehmungen und Einstellungen zu bewirken: „A good story makes us care“ (Cronon 1992: 1374). *Stories* können dabei helfen, Erinnerungen, Vorstellungen und Gefühle marginalisierter Menschen kommunizierbar und fühlbar zu machen (vgl. Brownlie 2020: 90). Anderseits stellen *stories* einen Weg dar, um diskursive Gefüge zu transformieren, die einengen, behindern und verunmöglichen.

Forschende und aktivistische Arbeit mit *stories:* zwei Projektskizzen

Bevor unsere beiden Projekte in den Dialog treten, stellen wir im Folgenden ihre grundlegenden Konzepte vor, erläutern ihre Kontexte, den Ablauf und erörtern die Rolle von *stories* für diese Arbeiten. Das Projekt von Lotte Hiller (LH) ist in einem kreativ-künstlerischen Rahmen entstanden, schlägt aber Brücken zu ihrer Dissertation, in der sie narrative Muster in Unterbringungsdiskursen von queeren Geflüchteten in Deutschland analysiert. Elisabeth Kirndörfers (EK) Material ist Teil des HERA-Projekts[1] „Alltagserfahrungen junger Geflüchteter und Asylsuchender im öffentlichen Raum“ (2019-2022), in dessen Zentrum die affektiven Aneignungen und urbanen Transformationen junger Geflüchteter stehen, die in ihren Alltagswelten die „langsame Gewalt“ (Mayblin/Wake/Kazemi 2020) von Asylinfrastrukturen aushandeln. Während *stories* in Elisabeth Kirndörfers Arbeit die gewaltvolle Ambiguität des ‚urban emplacement' (Glick Schiller/Çağlar 2016) sichtbar machen und die hegemoniale städtische Erzählung der „weltoffenen Stadt“ irritieren, werden *stories* in Lotte Hillers Arbeit ganz gezielt zum Medium widerständiger Praxis.

Literarische Exkursion: Potsdamer Migrationserzählungen (LH)

Als ich angefragt wurde, ob ich für die Vereinsmitglieder des *wortbau e.V.* im Rahmen einer Weiterbildung einen Stadtrundgang in Potsdam anbieten würde, war mir sofort klar, dass es keine klassische Führung zu Sehenswürdigkeiten und ihren historischen Fakten werden würde. Einerseits fand ich mich in der Rolle als Geograph*in wieder, als die ich hauptsächlich auf den Rundgang angesprochen wurde, und andererseits als Mitglied* des Vereins, in dem wir Angebote des kreativen Schreibens für Kinder und Jugendliche gestalten. Ich sah darin keinen Widerspruch, sondern fühlte mich inspiriert, diese beiden Perspektiven miteinander zu verknüpfen. Ein wichtiger Impuls war dabei die Begegnung mit der Methode der Globalisierungserzählung, die ich für meine akademische Lehre in unterschiedlichen Varianten nutzte, um geographisches Denken und *creative nonfiction* produktiv miteinander zu verknüpfen.

Die von Friedmar Coppoletta (2014) entwickelte Methode der Globalisierungserzählung zielt darauf ab, die Komplexität von Globalisierung durch reflektierte Reduktion erfahrbar zu machen und komplexen Fragen eine Struktur zu geben. Die narrative Montage der Fakten erlaubt letztlich einen Perspektiv- und Logikwechsel, wodurch ein „kommunikative[r] Raum zur kritischen Reflexion“ und somit Zugang zu Differenziertheit und Ambiguitätstoleranz geschaffen wird (Coppoletta 2014: 2). Die Methode steht in der Tradition der *creative nonfiction*, bei der Texte entstehen, die auf Fakten basieren und durch die Verwendung von literarischen Techniken und Stilmitteln bewusst literarisiert wurden, um Narrative über wahre Begebenheiten zu schaffen (Gutkind 1996: 4). Im Gegensatz zum journalistischen Schreiben kann der*die Autor*in von *creative nonfiction* durch ein Zusammenspiel von Fakten und Persönlichem intimer in die Geschichte involviert sein (vgl. Gutkind 1996: ix). *Creative nonfiction* hat zum Ziel, die Leser*innen zu inspirieren und einzubinden, indem auf die Gedanken und Gefühle der Personen/Charaktere eingegangen wird (Keisner 2015: 193).

1 Die Abkürzung steht für Humanities in the European Research Area.

In Vorbereitung auf das Verfassen der *stories* sammelte ich verschiedenes Material aus meiner Forschung, aus Interviews, privaten Gesprächen, Dokumentationen, Veranstaltungen, Zeitungsartikeln und Forschungsliteratur. Ich entwickelte daraus die fiktiven Charaktere und die Geschichten, die sie über diese Orte in Potsdam zu erzählen haben. Bei der Wahl der Figuren zielte ich darauf ab, möglichst unterschiedlichen Stimmen Raum zu geben, deren Geschichten in Mainstream-Diskursen wenig repräsentiert sind. Mit Rückgriff auf meinen Forschungsfokus arbeitete ich daher explizit(-er) Aspekte von Gender, Sexualitäten und (Un-)Sicherheit mit ein, um diese Themen in das Bewusstsein der Rezipient*innen zu bringen. Die Erzählungen sind aus der Perspektive der fiktiven Figuren formuliert: Welche *stories* erzählen sie, inspiriert von diesen Orten? Wie nehmen sie Sicherheit, Ein- und Ausschluss an diesen Orten wahr? Welche Rolle spielen ihre Identität und Privilegiertheit bzw. Marginalisierung?

Mein Anliegen war es, durch bekannte Orte in Potsdam Assoziationen der Teilnehmer*innen zu wecken, die sie selbst damit verbinden, und durch das Hören von Raumerfahrungen von anderen Perspektiven diese Räume neu zu imaginieren, sozusagen „die Stadt aus anderen Augen zu sehen“[2]. Unbekannte Orte sollten dagegen die kognitiven Karten der Teilnehmer*innen erweitern und zeigen, wie ihre Raumwahrnehmung durch Selektion geprägt ist. Zusammen besuchten wir die ausgewählten Orte in der Stadt, und an jeder Station wurden die dazugehörigen Texte der Figuren von Freiwilligen aus der Gruppe laut vorgelesen. In der daran anschließenden Auswertungsrunde wurde die Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Perspektiven vertieft, visualisiert, verglichen und diskutiert.

Chelsea, Tereza und Percival sind drei fiktive Figuren, die bei der Exkursion „Potsdamer Migrationsgeschichten“ über ihre Lebensbedingungen, Wünsche und Träume sprechen. Die Exkursion gibt einen differenzierten Einblick in die Vielfältigkeit von Erzählungen über Migration, indem subjektive Erfahrungen nebeneinandergestellt werden. Die Chronologie von Biographie, aber auch von Migration wird aufgebrochen, indem die Erzählung als Collage von Eindrücken, Emotionen und Erinnerungen konstruiert wird, wodurch Vorstellungen eines linearen, abgeschlossenen Prozesses herausgefordert werden. Dieses Projekt zeigt das Potenzial von *creative nonfiction* für eine künstlerische Form der Wissenschaftskommunikation und letztlich der räumlichen Intervention auf. Hier entstehen aus empirischem Datenmaterial und mithilfe von Methoden des kreativen Schreibens fiktive Texte, die klischeehafte Repräsentationen und überzogene Dramatisierungen vermeiden. Ich konstruierte zum Beispiel Chelsea als eine trans* Person aus Syrien, die unter der Trans*feindlichkeit in der Geflüchtetenunterkunft leidet und ihre Familie in Damaskus vermisst, da sie ihr viel Unterstützung gaben. Sie träumt davon, in eine Unterkunft für queere Geflüchtete zu wechseln, weiß aber auch, dass das kein gewaltfreier Raum ist. Anstatt also Klischees über queere Geflüchtete zu reproduzieren, wie es oft medial passiert (Hiller 2022), verweise ich auf die Komplexitäten und erzähle eine *story*, die nicht allein die geschlechtliche Identität in den Fokus setzt.

2 So wurde schließlich die Methode im Rahmen politischer Jugendbildung benannt (Arbeit und Leben 2019).

Storymapping-Workshops in Leipzig (EK)

Grundidee der *storymapping*-Workshops, die ich im Herbst 2020 zusammen mit Lea Haack[3] im Rahmen des HERA-Projekts zu den „Alltagserfahrungen junger Geflüchteter und Asylsuchender im öffentlichen Raum“ (2019-2022) in Leipzig durchgeführt habe, war es, dass junge Menschen mit Fluchterfahrung einander Geschichten rund um persönliche Wahrzeichen in der Stadt erzählen und diese auf einer kollektiven Karte visualisieren. Wir orientierten uns bei dieser Kombination aus *storytelling* und *mapping* an zwei methodischen Zugängen: der *collective biography* (Gonick/Gannon 2013; Hawkins et al. 2016; Millei/Silova/Gannon 2019) und dem *critical mapping* (Bittner/Michel 2018; Gangarova/von Unger 2020; kollektiv orangotango 2018). Die Methode der Kollektivbiografie gründet in der qualitativen feministischen Forschung und Wissenspraxis und verbindet die biografische Reflexion von Lebensereignissen mit einem kollektiven Prozess des Schreibens, Teilens und Analysierens dieser Erinnerungen: „The aim of memory work is to understand […] how individuals construct themselves in relationship to the world.“ (Hawkins et al. 2016: 166) Die Methode verfolgt dabei auch explizit ein politisches Ziel, nämlich Prozesse der Bewusstwerdung des individuellen Eingebettetseins in gesellschaftliche (Macht-)Strukturen anzustoßen und damit das politische Bewusstsein der Teilnehmenden zu stärken (ebd.). Dieser interventionistische Impuls geht auch von Praktiken kritischen Kartierens aus: Es dient dem Aufdecken von Machtbeziehungen, Hierarchien und Naturalisierungen (Bittner/Michel 2018; kollektiv orangotango 2018) und zielt darauf ab, einerseits neues räumliches Wissen zu generieren und andererseits die *agency* der beteiligten Kartierer*innen zu fördern.

Konkret gingen wir in den Workshops folgendermaßen vor: Nach einem kurzen einführenden Input zur Grundidee des Workshops, den wir mit Darstellungen und der politischen Botschaft von ‚alternativen' Karten verknüpften, stellte sich jede Person kurz mit ihrem Namen und ihrem aktuellen Wohnort in Leipzig vor. Dann bekamen die Teilnehmenr*innen circa zwanzig Minuten Zeit, um über einen Ort in der Stadt nachzudenken, der ihnen persönlich etwas bedeutet und für ihr Ankommen in der Stadt wichtig war. Um das Nachdenken über die persönlichen Geschichten hier zu unterstützen, hatten wir eine ebenfalls an der Kollektivbiografie orientierte, von den Autor*innen (aufgrund ihrer Form) als „tea sandwich“ oder „Panini“ (Hawkins et al. 2016: 170) bezeichnete Hilfestellung vorbereitet: Auf einem in vier Abschnitte unterteilten Blatt baten wir die Teilnehmer*innen, sich Notizen zu folgenden vier Aspekten ihrer Geschichte zu machen: *Was ist hier passiert, und welche Menschen waren dabei involviert? Wie sah/sieht dieser Ort aus (vor mir, hinter mir, über mir, links und rechts von mir)? Wie riecht es dort, hört es sich dort an? Welche Gefühle verbinde ich mit diesem Ort und diesem Erlebnis?* Roberta Hawkins et al. betonen, wie diese „Panini“-Methode das Erzählen der Teilnehmenden ‚ankert': „in the specificities of body, feeling, space and place“ (ebd.). Auf diese individuelle Phase des Nachdenkens, Schreibens und Notierens folgte dann ein *story circle*: Jede Person erzählte ihre ortsbezogene Geschichte, während die anderen Teilnehmenden zuhörten und hier und da Nachfragen stellten. Im zweiten Teil des Workshops wurden diese *stories* dann auf die Karte, auf der lediglich die groben Hauptachsen Leipzigs (Flüsse, Parks, zentrale Achsen) markiert waren, eingezeichnet.

3 Lea Haack war im Oktober und November 2020 als Praktikantin im Projekt beschäftigt.

Insgesamt nahmen acht junge Menschen mit Fluchtbiografie an unserem Workshop teil, zwei von ihnen waren Frauen, sechs von ihnen Männer. Ihre Ankunft in Leipzig lag teilweise sechs Jahre zurück, während einige erst seit wenigen Wochen in der Stadt lebten. Zusätzlich war ein junger Mann anwesend, der nicht am Erzählprozess teilnehmen wollte, uns aber angeboten hatte, den Workshop fotografisch zu dokumentieren.

Erzählstrukturen aufbrechen und neu erfinden

Im Folgenden treten die beiden *storytelling*-Projekte in den Dialog, indem wir untersuchen, wie unsere Projekte mithilfe von *stories* und *storytelling* etablierte und dadurch repressive Erzählstrukturen aufbrechen und Raum für neue Erzählformen geben können. Zunächst nimmt Elisabeth Kirndörfer dabei insbesondere die Ambiguitäten *story*-basierten Forschens in durchmachteten Räumen in den Blick. Lotte Hiller diskutiert im Anschluss das Potenzial von nicht erzählten und unlesbaren *stories*, die von der Zentriertheit eines *weißen* Publikums ablenken können.

Small stories und (Grenzen der) Artikulation von Kritik (EK)

Welche Geschichten sind in einem Raum sag- und hörbar, der auf vielfältige Weise von Bruch- und Differenzlinien durchzogen ist? Wie kann Kritik aus einer Position des *noncitizenship* heraus artikuliert werden?

Mit diesen Fragen möchte ich in die Reflexion des ganz speziellen Erzählraums einführen, der im Rahmen des oben skizzierten *storymapping*-Workshops in Leipzig entstanden ist. François erzählt seine Geschichte als Dritter im *story circle*:

„Ich würde gern eine kleine Geschichte erzählen, die ich am Tag nach meiner Ankunft in Leipzig erlebt habe. Ich wollte mit der Straßenbahn in die Innenstadt fahren und wusste noch nicht, wie die Stadt funktioniert, wie man ein Ticket kauft. Als die Tram kam, bin ich eingestiegen. An der zweiten Haltestelle sind drei Personen eingestiegen und haben die Tickets kontrolliert. Da ich keines hatte, musste ich meinen Ausweis vorzeigen. Dann musste ich aussteigen und 60 Euro Strafe bezahlen. Ich habe ihnen gesagt: ‚Das ist mein erster Tag in Leipzig, wie soll ich das machen? Ich lebe im Camp und habe keine Arbeit.' Ich habe viel diskutiert. Dann haben sie mich mit zur Polizei genommen. Ich habe meine Lage erklärt. Und der dortige Polizist war verständnisvoll. Er hat mich gehen lassen. Das hat mich sehr, sehr, sehr geprägt." (François, *storymapping*-Workshop, 09.09.2020)

Ich möchte das Beispiel als Ausgangspunkt nehmen, um über *small stories* als Ausdruck einer bewussten Positionierung inmitten und Aushandlung von verschachtelten Machtordnungen nachzudenken, über den „process of engaging with the power relations we are part of" (Jørgensen 2020: 2). Einerseits artikuliert François seine Kritik an einem rassifizierenden Gesellschaftssystem, das die Fragilität der räumlichen Präsenz und Bewegungen Neu-Angekommener in der Stadt nicht anerkennt. Der Erzähler führt uns die „langsame Gewalt" (Mayblin/Wake/Kazemi 2020) des Ankunftsregimes vor Augen, das Geflüchtete und Asylsuchende marginalisiert, sozial isoliert und ihrer gesellschaftlichen Einbettung (dem *‚emplacement'*) entgegenwirkt. Gleichzeitig beinhaltet

die *story* einen Moment des Aufatmens, der Lösung – sie hält ein ‚Happy End' bereit: Der kontrollierenden und sanktionierenden, seitens des Erzählers von Angst und Hilflosigkeit geprägten Begegnung mit der Ordnungsmacht steht das individuelle, von Verständnis geprägte Handeln eines ‚anders' handelnden Polizeibeamten entgegen. Ich lese Letzteres als einen nicht weniger machtvollen Akt der ‚Begnadigung'. Einerseits zentriert der Erzähler mit seiner Geschichte das alltägliche Wirken von *race* und Rassifizierungserfahrungen in Alltagsräumen des Ankommens und irritiert damit die urbane Willkommenserzählung. Insofern birgt sie durchaus subversives Potenzial und öffnet einen kritisch-reflexiven Raum, der alternative Wirklichkeiten imaginiert, also eine Gesellschaft, die sich nicht als ‚colorblind' inszeniert (El-Tayeb 2011). Gleichzeitig ‚bedient' die binäre Struktur dieser Geschichte – vom Problem/Spannungsaufbau hin zur Auflösung/zum Happy End – das mehrheitsgesellschaftliche Diskursmuster der konditionalen Inklusion: Potenziell erfahren jene Geflüchtete diskursiven Einschluss, die die deutsche Gesellschaft als Aufnahmeinstanz bekräftigen und sich in ihre Ordnungen einfügen. Ich interpretiere diese Zweiteilung der *story* somit als balancierte Antwort auf unseren *weißen*, also mehrheitsgesellschaftlich geprägten (Erzähl-)Raum, in dem die Möglichkeit der Artikulation von Kritik, auf die wir mit unserer *counter-mapping*-Einführung eingestimmt haben, zwar genutzt wird, jedoch nur in Grenzen – nämlich unter der Bedingung der affirmativen Bejahung und Bestätigung der mehrheitsgesellschaftlichen Willkommensgeste bis hin zur Performanz von Dankbarkeit. Ich deute diese Ausbalancierung der *small story* als Kunst der erzählerischen/artikulatorischen Selbst-Positionierung im Ankunftsregime, als *spezielle agency* der ‚Selbst-Einfügung', die vom verkörperten Wissen gesellschaftlicher Durchmachtungen und Durchgrenzungen zeugt. Im weiteren Verlauf des *story circles* wurde dieses „strukturelle Muster" der Geschichten, wie François es hier erprobt, aufgegriffen und repliziert.

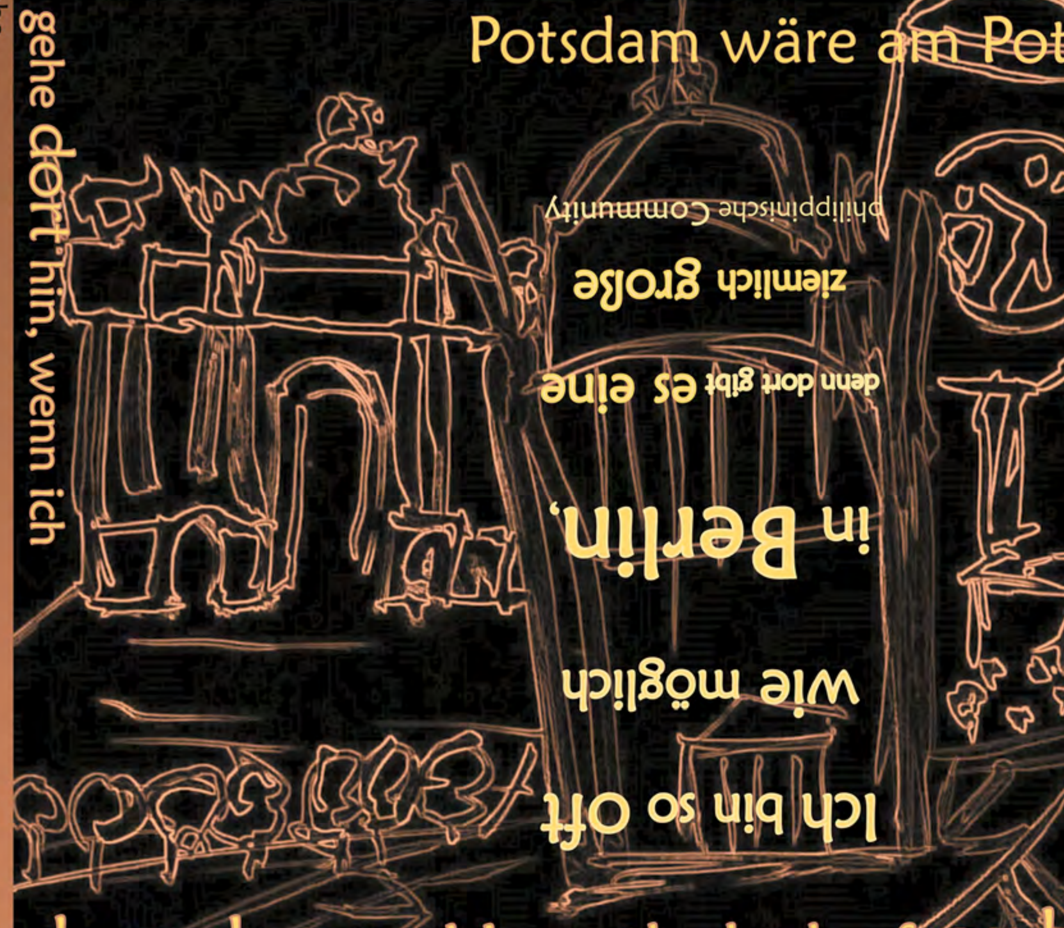
Zusammengefasst machen die Dynamiken unseres *storymapping*-Workshops die Aushandlung diskursiver Grenzen ebenso sichtbar wie das wissensbasierte Ausloten von Möglichkeiten ihrer Irritation. Das besondere Potenzial der geteilten *stories*, das ich im zweiten Abschnitt der Diskussion noch einmal aufgreifen werde, deutet sich hier bereits an: Sie vermögen es, urbane, alltägliche Erfahrungen aus einer sehr besonderen Lebenssituation heraus in all ihrer subjektiven Besonderheit und Eigenheit, ja Widerspenstigkeit auszudrücken. Ihre Verwobenheit mit Machtbeziehungen konnte ich darlegen, sie sind jedoch nicht darauf zu reduzieren. Sie verkörpern einen eigenwilligen, affektiven Zugriff auf das Alltägliche und dadurch eine Form von *agency*, die in Räumen des *storytelling* ihrerseits wiederum Verständnis- und Handlungspotenziale freisetzen kann (s.u.). Zusammengefasst stellt dieser Raum kollektiven, raumbezogenen Geschichtenerzählens für die jungen Geflüchteten und Asylsuchenden also einen gleichermaßen ermöglichenden wie auch verunmöglichenden Raum dar.

Unausgesprochene *stories* und unlesbare *stories* (LH)

Als Chelsea am Prima Markt anhält, sagt sie: „Ich habe dieses Geschäft vorher noch nie gesehen, obwohl ich hier oft vorbeikomme. Ich habe keinen Bezug zu diesem Ort." In der bewerbenden Methodenbroschüre (Arbeit und Leben 2019), wo beispielhaft Geschichten der fiktiven Figuren für den Stadtrundgang kurz zusammengefasst werden, taucht ihre Geschichte zu dem Ort allerdings nicht auf. Es scheint, dass die Redaktion der Broschüre diese zwei Sätze nicht als *story* anerkennt,

Als ich in Potsdam ankam, war ich

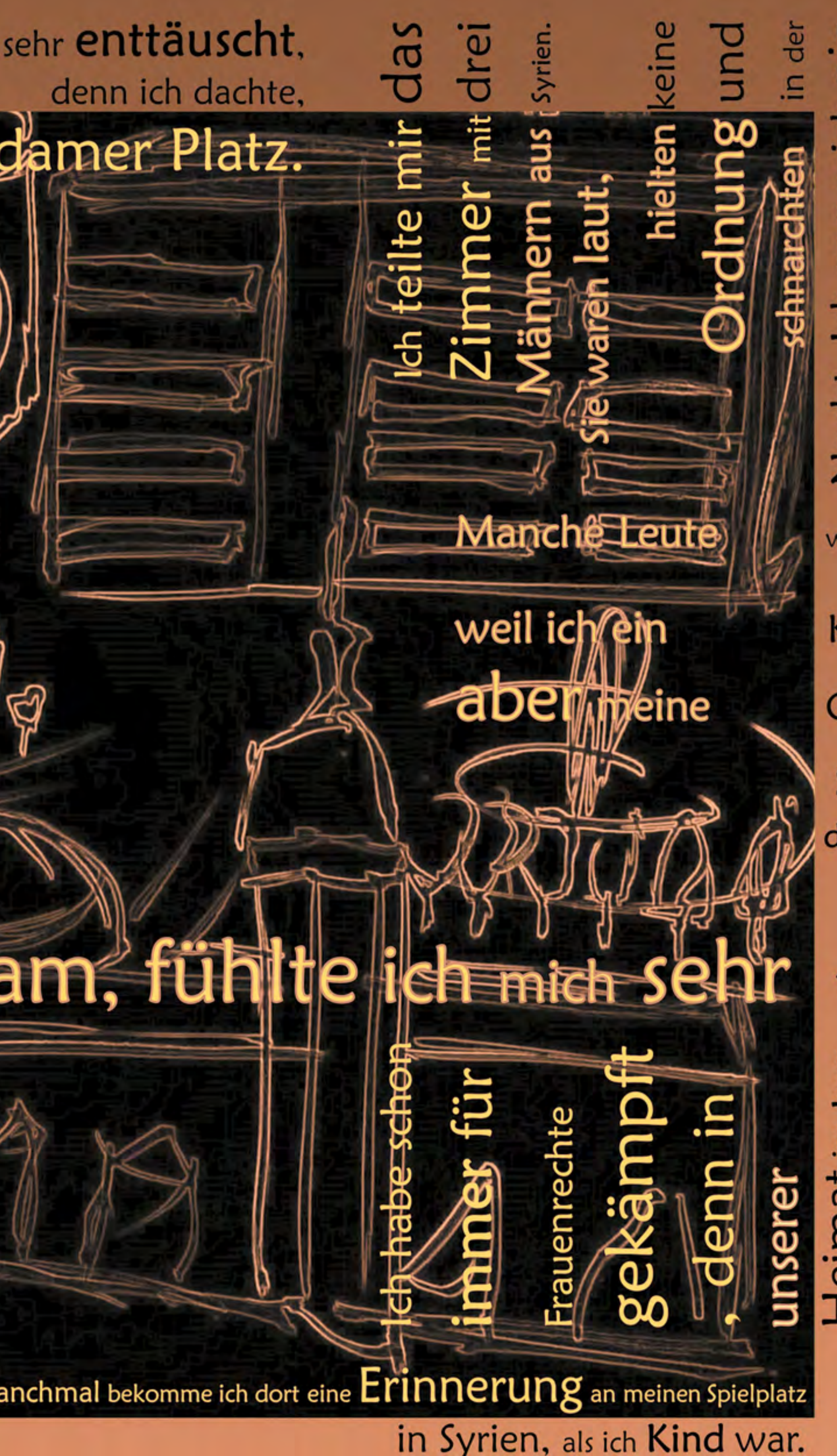
Ich gehe dort hin, wenn ich frei habe,
oder ein bisschen gestresst bin.



Als ich damals am Hauptbahnhof anka

Ich finde es schön,
wie die Deutschen diesen Ort nutzen,
aber für
mich ist das nichts.

Ma



sehr enttäuscht, denn ich dachte,

damer Platz.

Ich teilte mir das Zimmer mit drei Männern aus Syrien. Sie waren laut, hielten keine Ordnung und schnarchten in der Nacht. Ich zog mich nie vor ihnen um und wartete, bis sie das Zimmer verließen.

Manche Leute wollten nicht zu mir kommen, weil ich ein Kopftuch trage, aber meine Chefin war so streng zu diesen Leuten.

am, fühlte ich mich sehr verloren.

Ich habe schon immer für Frauenrechte gekämpft, denn in unserer Heimat im Iran haben die Frauen weniger Rechte.

anchmal bekomme ich dort eine Erinnerung an meinen Spielplatz in Syrien, als ich Kind war.

dass es mit einem Nichterzählen gleichgesetzt wird. Was wird also als *story* anerkannt? Welche Struktur muss sie haben? Welchen Ansprüchen muss sie gerecht werden? Wer stellt diese Ansprüche? Auch wenn die zwei Sätze von Chelsea daran scheitern, als *story* anerkannt zu werden, so entfaltet sich doch ihre ganze Wirkung als *story*. Sie nimmt uns mit, lässt uns Ereignisse gedanklich miteinander verknüpfen, bringt uns näher an die Figur, löst Gefühle aus, bringt uns zum Nachdenken.

Welche Wirkung entsteht, wenn plötzlich gar keine ausführliche, spannende, mitreißende *story* erzählt wird? Wenn Chelsea gar nichts zu sagen hat und die anderen Figuren ihre Erfahrungen teilen? Was wird in dem Nichterzählen erzählt? Warum kennt Chelsea diesen Ort nicht? Hat sie ihn nicht gesehen? Geht sie hier nicht entlang? Traut sie sich nicht, hier entlangzugehen? Wenn die Teilnehmer*innen den Ort auch nicht kennen, dann könnten sie vielleicht eine nähere Beziehung zu der Figur aufbauen und würden Neugier, Erstaunen, Entdeckungslust mit der Figur gemeinsam empfinden. Wenn sie allerdings den Ort kennen, dann hätten sie vielleicht die unausgesprochene *story* mit ihren eigenen Raumerfahrungen verknüpft.

Das kreative Schreiben von *stories* als Intervention soll letztlich den Raum dafür geben, alternative Formen des Erzählens zu ermöglichen und auch Metanarrative sowie Normen, die letztlich Gewalt ausüben, herauszufordern. Empowernd ist am Ende, dass nicht wieder *stories* für ein *weißes* Publikum produziert werden, die als authentische *stories* von Geflüchteten durchgehen. Es dürfen und sollen *stories* entstehen, die nicht verstanden werden, die nur für die Community oder auch einfach nur für die Autor*innen selbst funktionieren. Ich (LH) denke, dass es auch für Geflüchtete als Erzähler*innen und Zuhörer*innen empowernd sein kann, wenn sie ihre eigene Sprache (im engeren und weiteren Sinne) nutzen bzw. wiedererkennen können. Den Geflüchteten kann in einem Schreibworkshop der Freiraum für eigene Ausdrucksformen gegeben werden, wobei sie ihren kreativen Prozess nicht auf ein *weißes* Publikum ausrichten sollten.

Wenn die Methode des *creative nonfiction* dazu genutzt wird, Geflüchtete zum Schreiben über Orte in ihrer Stadt anzuregen, dann eröffnet sie das Potenzial, sich expliziter mit dem Erzählen und seiner Wirkung auseinanderzusetzen. Im Gegensatz zum mündlichen und spontanen Erzählen kann hier den Autor*innen noch einmal mehr die Möglichkeit gegeben werden, herrschende Narrative herauszufordern. Durch die Fiktionalisierung gewinnen sie Abstand zu dem Text und können *stories* wagen, die sie in anderen Situationen vielleicht gefährden könnten. Sie können in einem der Überarbeitungsschritte des Schreibens sagen: Ich möchte damit brechen. Ich möchte das herausfordern. Ich möchte irritieren. Dadurch, dass sich die fiktiven Texte nicht auf Aussagen von realen Personen zurückführen lassen, wird ein Gefühl der Sicherheit geschaffen, *stories* fern der normativen Erwartungen zu schaffen.

Care-Räume durch Erzählen gestalten

Im nächsten Analyseschritt loten wir aus, wie durch das Erzählen *care*-Räume geschaffen werden. Lotte Hiller erörtert dahingehend zunächst, welcher Bedeutung das Hören der *stories* im öffentlichen Stadtraum zukommt, aber auch, welches Potenzial in dem Schreiben von *stories* vor Ort liegt. Elisabeth Kirndörfer richtet anschließend ihren Fokus auf die Wechselbeziehungen zwischen Intimität, Raum und *storytelling*.

Erzählräume schaffen *care*, *empowerment* und *intervention* (LH)

Für die literarische Exkursion spielt die direkte Raumerfahrung eine besondere Rolle. Die *stories* werden während der Exkursion an den Orten gelesen, auf die sie Bezug nehmen. Die Zuhörenden nehmen dadurch empathischer an dem Erzählten teil und stellen dadurch eine emotionale Beziehung zu den Figuren, ihren Erlebnissen, Gedanken und Gefühlen an diesen Orten her. In den Nachgesprächen wurde deutlich, wie die Teilnehmer*innen sich darauf eingelassen haben, die Orte anders zu erleben und zu entdecken – der Raum wurde von ihnen bewusster, sinnlicher erlebt. Indem sie den Raum um sich herum aus der Perspektive der Figur betrachten, werden die imaginierten Räume der Zuhörer*innen herausgefordert: Ihre eigene kognitive Karte wird sozusagen mit der der fiktiven Figuren übereinandergelegt und die Differenzen innerlich ausgehandelt. Letztlich werden dadurch (imaginierte) Räume durch den Perspektivwechsel neu geschaffen; die Teilnehmer*innen erfahren Raumwahrnehmung als etwas Subjektives.

Zusätzlich zum Erzählen im öffentlichen Raum initiierte ich zum Abschluss der Exkursion einen Austausch über die gehörten *stories* und wie diese von den Teilnehmer*innen wahrgenommen wurden. Durch das Gestalten von *mental maps* durch die Teilnehmer*innen wurden Erzählräume geschaffen, in denen sich alle in Kleingruppen austauschten, einander Fragen zu den *stories* stellten und ihre Wahrnehmungen miteinander verglichen. Im letzten Schritt wurden die *mental maps* der drei Figuren noch miteinander in Beziehung gesetzt. Der literarische Charakter der Texte erlaubt es auch, Gespräche über die Figuren auf eine andere Art und Weise zu führen: Da es nur die Texte gibt, die fiktiven Figuren allein für sich sprechen, nicht auf reale Personen zurückzuführen sind und diese somit auch nicht weiter befragt werden können, wird eine intensive Auseinandersetzung mit den *stories* selbst gefördert.

Dass intime *stories* an öffentlichen Orten in der Stadt geteilt werden, bringt atmosphärisch und emotional eine besondere Wirkung hervor. Auch wenn ich bisher nicht die Ressourcen dafür hatte, stelle ich mir das Projekt zukünftig als ein partizipatives vor, in dem die *stories* nicht von mir, sondern von Geflüchteten selbst geschrieben werden. Gerade dann kann der Ort als Inspiration dienen: Den Ort zu sehen, zu beobachten, wahrzunehmen, sich darin zu bewegen, kann den kreativen Prozess fördern (Brace/Johns-Putra 2010: 400).

Egal ob das Projekt, wie bereits mehrfach durchgeführt, fiktive *stories* an Orten in Potsdam erzählen lässt oder in Zukunft einmal die Texte von Geflüchteten gestalten lässt – es entstehen unterschiedliche Erzähl- und Hörräume, die das Potenzial für *care, empowerment* und *intervention* haben. Dabei ist entscheidend, wer erzählt und wer zuhört. Wenn rassifizierte Personen für ebensolche erzählen, dann können Räume geschaffen werden, in denen sie sich aufgehoben, verstanden, umsorgt fühlen. Selbst am Schreibprozess beteiligt zu sein und auch in den *stories* repräsentiert zu werden, die sich der Lesbarkeit von *weißen* Personen entziehen, sich den öffentlichen Raum zu nehmen, in dem solche *stories* sonst keinen Platz bekommen, kann als empowernde Community-Arbeit dienen. Allerdings kann die Präsenz im öffentlichen Raum zu einem Gefühl der Unsicherheit führen, die Kreativität hemmen oder sogar eine (gesundheitliche) Bedrohung für sie darstellen. Das sind letztlich Entscheidungen, die weder von mir noch am Schreibtisch zu treffen sind, sondern im permanenten Austausch mit den Teilnehmer*innen. Das Erzählen im Raum, auch

vor einem *weißen* Publikum, kann durch das Aufbrechen von Narrativen und Erzählformen als Intervention repressive Normen herausfordern. Schließlich kann die Methode als ein Toolkit zur Vervielfältigung von Raumwahrnehmungen betrachtet werden. Durch das Nebeneinanderstellen von unterschiedlichen Raumerfahrungen bekommt die chaotische Verwebung von Raum, Wahrnehmung und Erzählung einen interventionistischen Charakter, wenn erfahrbar gemacht wird, wie imaginierte Karten von Zugehörigkeit, Sicherheit und Wohlbefinden über subjektive Wahrnehmung konstruiert werden.

Story-Räume als affektive Räume der Intimität und *care* (EK)

Was für einen Raum braucht *storytelling*? Was für einen Raum schafft (raumbezogenes) *storytelling*? Welches (affektive, subversive, transformative) Potenzial entsteht hier?

Entlang dieser drei Fragen möchte ich in diesem Abschnitt die besondere affektive Atmosphäre der Sicherheit, der gegenseitigen Sorge, Intensität/Nähe und des *empowerment* reflektieren, die Lea und ich bei den *storymapping*-Workshops – insbesondere bei demjenigen, der im geschlossenen Raum stattfand – wahrnehmen konnten. Ich beziehe mich hier vornehmlich auf meine Beobachtungen, die ich in einem Gedächtnisprotokoll schriftlich festgehalten habe. Wenn ich von „affektiven Atmosphären" spreche, knüpfe ich an Ben Anderson (2009) an, der mit Bezug auf Gernot Böhme (1995) zwei Arten von Räumlichkeiten identifiziert, die affektiven Atmosphären innewohnen: eine, die „in the sense of a certain type of envelope or surround" (Anderson 2009: 80) wirkt und dabei „indefinite or instable" (ebd.) ist; und eine andere, die auf die Dynamiken und Interaktionen hinweist, die Atmosphären produzieren, „atmospheres ‚radiate' from an individual to another" (ebd.). Affektive Atmosphären sind also „impersonal, in that they belong to collective situations and yet can be felt as intensely personal" (ebd.).

Der Raum im Pöge-Haus in Leipzig-Ost ist weitläufig, von großflächigen Fensterfronten gesäumt, wir haben Tische zu einem breiten gemeinsamen Arbeitsbereich zusammengeschoben. Darauf liegen die große skizzierte Karte, Stifte, buntes Papier. Wir haben Getränke, Kekse und eine selbst gebackene Quiche mitgebracht. Als die Teilnehmer*innen ankommen, fühlt es sich an, als würde sich eine Gruppe Freund*innen treffen. Ein Teil der Teilnehmer*innen kennt sich bereits aus verschiedenen Engagements in Vereinen und Initiativen der Stadt. Sie begrüßen sich mit Scherzen und Umarmungen, sprechen abwechselnd auf Arabisch und Deutsch.

Walid, selbst in einem soziokulturellen Verein tätig, der Angebote für Geflüchtete und Asylsuchende gestaltet, kommentiert die Ankunftssituation gegenüber Omar mit einem Witz, den er uns ins Deutsche übersetzt. „Ich mache einen rassistischen Witz, ist das okay?" fragt er lachend. Mit seinem Witz verballhornt Walid Stereotype über ‚Deutsche' und ‚Araber', wobei die zugeschriebenen ‚arabischen' Eigenschaften, letztendlich, positiv gewendet werden können: als Lässigkeit bzw. unorthodoxe Kreativität. Mit seinem Witz trägt Walid zu einer gelösten Atmosphäre bei: Die nacheinander Ankommenden treten in einen schmunzelnden Raum ein. Bereits hier profitiert unser *storymapping*-Anliegen von der aktiven Aneignung des Raums durch einen erfahrenen Sozial- und Kulturarbeiter mit Fluchtbiografie, der Intimität herstellt und Spielräume der Kritik humorvoll auslotet.

Intimität kommt jedoch nicht nur durch vorherig bestehende Beziehungen zustande und durch eine gelöste, humorvolle Atmosphäre. Sie wird auch dann förmlich greifbar, als später im *story circle* Erfahrungen rassistischer Diskriminierungen und Ausschlüsse geteilt werden und die Zuhörenden einander durch ‚stille Akte' des Zuspruchs und der Solidarität Empathie und Mitgefühl zeigen können. Über das Teilen von unterschiedlich gewichtenden Wissensbeständen eines rassifizierenden Gesellschaftssystems entsteht eine Nähe, die keiner Erklärungen und Rechtfertigungen bedarf. Der *story circle* wird zu einem *peer-to-peer*-Gespräch, in dem unsere Präsenz als Forscherinnen, die nie Rassismus erfahren, zeitweise in den Hintergrund rückt und wir die Rolle von Zuhörerinnen, Lernenden und Übersetzerinnen einnehmen. Wir meinen wahrzunehmen, wie sich im aufmerksamen Einander-Zuhören, Miteinander-Lachen und gegenseitigen Mit-Wut-Verspüren Ansätze eines Kollektivs herausbilden, das auf den geteilten Erfahrungen der Gewalt, die Asyl- und Ankunftsinfrastrukturen ausüben, beruht, aber auch auf dem Einnehmen von Handlungsspielräumen. *Stories* werden zu performativen Akten dieser intimen Kollektivität.

Storytelling braucht und schafft also gleichzeitig Intimität: durch Beziehungen, kommunikative Akte, die Performanz von Gemeinsamkeit, durch Einblicke in die Biografie, die Artikulation von Emotionen, das Teilen von Wissen. Für diese Herausbildung von Kollektivität und Intimität war jedoch auch das spezifische Design des Workshops mitverantwortlich, denn der Erzählimpuls, wie wir ihn formuliert hatten, schien als kompakt und machbar wahrgenommen zu werden.

Der von der Kollektivbiografie inspirierte Ansatz respektierte die *agency* der Teilnehmer*innen: Es war ihnen überlassen, die *story* zu wählen, ihren Inhalt zu kontrollieren und die Intimität, die sie preiszugeben bereit waren, zu ‚dosieren'. Es ging hier nicht um ihre Biografien oder ihre Ankunftsgeschichten: Unsere Bitte, mit der Gruppe eine kleine, verräumlichte Erinnerung zu teilen, schuf ein Maß an (narrativer) Sicherheit und eine Nähe jenseits ‚riskanter', das heißt potenziell Schaden anrichtender Intimität. Das Fragmentarische genau jener *small stories* vergrößerte den Raum für die Autor*innenschaft im Unterschied zur Interviewsituation. Im Zentrum standen ihre intimen und verkörperten Wissensbestände über eine (Stadt-)Gesellschaft, in der Räume für das Selbst im Kontext durchgängig wirksamer Ordnungen von *race* und Differenz täglich aufs Neue erkämpft werden müssen. Durch die *small stories* entstand eine fragile Balance zwischen Verletzlichkeit und Empowerment.

Als letzten Punkt möchte ich auf die Besonderheit von *raumbezogenem storytelling* eingehen: Wir beobachteten, wie sich die Geschichten entlang der Erzählung von Orten entfalten konnten. Allein die Präsenz der kollektiven Karte hat Kommunikations- und Erzählweisen hervorgebracht, die sinnlich waren, assoziativ, intim und intervenierend. Es ging nicht primär darum, die Stadt zu erkunden, um ihre Multiplizität und Multiperspektivität darzustellen, sondern um die Emergenz besonders dichter Geschichten, die die Atmosphären von Orten einschlossen, die Gefühle, die diese Orte auslösten, und die Erinnerungen, an die sie anknüpften. Die raumbezogenen Miniaturen brachten jene auch von Hawkins et al. (2016: 169) evozierte Verbindung von „embodiment, […] emotions/affect […] and spatial processes" hervor. Durch die Praxis des Teilens dieser Geschichten entstand darüber hinaus eine atmosphärische Nähe zwischen den Erzählenden und ihren *stories* – ein Netz aus Erlebnissen, Erfahrungen, Wissen, aber natürlich nicht ohne Bruchlinien und Grenzen. Ich konnte mir erneut des Potenzials von verräumlichendem Denken und Forschen bewusst werden, eines Potenzials, das die Verkörperungen und Gefühle von Räumen einschließt.

LH:
Mit welcher Einstellung und mit welchen Erwartungen bist du an dein *story-mapping*-Projekt herangegangen?

EK:
Unser Workshop-Design zielte darauf ab, für unsere Forschungspartner*innen – junge Geflüchtete und Asylsuchende – einen möglichst interaktiven, dialogischen Raum zu schaffen, den sie sich gemäß ihren Persönlichkeiten und Positionalitäten aneignen konnten. Wir versuchten, eine Gesprächsatmosphäre zu schaffen, die der machtvollen Hierarchie zwischen uns Forscherinnen und den Teilnehmer*innen möglichst etwas entgegensetzen konnte. Im Kern sollte es darum gehen, ihre Perspektiven auf die Stadtgesellschaft sichtbar zu machen.

LH:
Mein Projekt unterscheidet sich da ganz grundlegend von deinem Projekt, weil es kein Forschungsprojekt war, sondern ein kreatives Projekt, das darauf abzielte, pädagogisch und didaktisch zu agieren. Das Projekt ist organisch gewachsen und hat sich durch die verschiedenen Durchläufe und ständige Reflexion verändert. Ich habe auch nicht Geflüchtete selbst in das Projekt integriert, weil der Entstehungsprozess den Raum dafür nicht hergegeben hat. Die Berührung mit *creative nonfiction* und der Globalisierungserzählung inspirierte mich dazu, diese kreativen Methoden zu verknüpfen und in den städtischen Raum zu bringen.

EK:
Wie genau bist du da vorgegangen?

LH:
Ich bin nicht als Forscher*in an das Projekt herangegangen, sondern als Schriftsteller*in. Ich habe auf meine Erfahrungen zurückgegriffen: Ich habe Deutsch als Zweitsprache unterrichtet, Forschungsreisen auf die Philippinen unternommen und hier in Potsdam selbst private Kontakte zur philippinischen Community. Dadurch stand ich zu den erzählenden Menschen in einer ganz anderen Beziehung, als es in einem Forschungsinterview möglich wäre. Ich nahm aus den Gesprächen kleine Fragmente, die ich umgeschrieben habe, damit es nicht auf die Personen zurückgeführt werden kann. Gleichzeitig habe ich literarische Stilmittel genutzt und eine Dramaturgie konstruiert. Vor allem mit dem didaktischen Ansatz habe ich den Text auch dahingehend bearbeitet, dass er beispielsweise gewalt- und diskriminierungsarm formuliert und vielfaltssensibel gegendert wird. Als ein literarischer Text wurde die Exkursion auch stets kommuniziert.

EK:
Bei dir steckt das subversive Element also im Literarischen. Die fiktionalen Kompositionen entfalten eine ganz eigene Dynamik, darüber verlierst du gewissermaßen die Kontrolle über den Text. Aber ist das nochmal etwas anderes, als wenn migrantisierte Personen selbst am Schreibprozess beteiligt wären? Würde da nicht ein ganz anderer und neuer Raum der Unvorhersehbarkeit entstehen?

LH:
Auf jeden Fall sehe ich die Schwierigkeiten dahinter, dass ich das Material gesammelt und ausgewählt, daraus die Texte selbst gestaltet habe. Der Prozess ist stark durch meine Perspektive und meine Privilegien als

weiße Person geprägt. Einerseits gehe ich nicht naiv an die Konstruktion der Texte heran und versuche meine Privilegien zu nutzen, *stories* gezielt so zu gestalten, dass sie die *weißen* Diskurse herausfordern. Andererseits birgt mein Projekt sehr viel Potenzial, wenn die Prozesse an die migrantisierten Personen abgegeben werden: Was ist erzählenswert? Wie wird erzählt? In welchen Sprachen wird erzählt? So kann alternativen Formen des Erzählens Raum gegeben werden, um letztlich auch mehr *peer-to-peer* zu arbeiten, sich zu empowern, zu netzwerken, Normen zu hinterfragen und Gewaltstrukturen herauszufordern. Es birgt auch dann das Risiko, Stereotype und Narrative zu reproduzieren. Ich denke aber, dass die Abkehr von einem *weißen* Publikum als Zielgruppe dazu motiviert, ungewohnte und unangenehme *stories* zu erzählen.

EK:
Auch in meinem Projekt spielt die Tatsache, dass der Erzählraum von zwei *weißen* Forscherinnen gestaltet wurde, eine wichtige Rolle. Zwar fand die Veranstaltung in einem Nachbar*innenschaftszentrum in einem diversen Stadtteil statt, in dem viele Initiativen und Projekte verortet sind. Dennoch ist es ein *weißer*, mehrheitsgesellschaftlicher und kein BIPoC-Raum. Es ist keine Initiative, die von Geflüchteten selbst gegründet wurde. Das spiegelte sich auch in der Spannung wider, die ich im *story circle* beobachten konnte: zwischen der Entlarvung eines rassifizierenden Systems und einer Betonung von Solidaritätserfahrungen.

LH:
Hast du dafür ein konkretes Beispiel, wie sich das in den *stories* gezeigt hat?

EK:
Da gab es diese *story*, die ich auch weiter oben zitiert habe. Der Moment des Kontrolliert-Werdens in der Straßenbahn und dann der ‚heilende' Ausgang, als der eine Polizeibeamte, der die prekäre Ankunftssituation des jungen Mannes begreift, ihn straffrei ‚entlässt'. Dieses Erzählmuster wurde dann wiederholt aufgegriffen: ‚Ich wurde schlecht behandelt, aber erfuhr auch viel Solidarität und Unterstützung.' Ich lese darin ein Gespür für die spezielle Machtsituation im Raum, der eben eine ‚Gesellschaft im Kleinen' ist: Kritik kann geäußert werden, aber nur in Verbindung mit einem ‚Happy End'. Es war eben kein selbstorganisierter (Gesprächs-)Raum.

LH:
Ich kann mir vorstellen, dass die Geflüchteten das nicht bewusst oder explizit aufgreifen, aber letztlich *stories* über Rassismus in einer Art und Weise erzählen, dass sich *weiße* Menschen am Ende nicht schlecht fühlen müssen.

EK:
Ja genau. Es war den Akteur*innen sicherlich auch ein Anliegen, die aktivistischen und unterstützenden Strukturen in Leipzig anzuerkennen. Aber die Komposition der *stories* deutet an: Es handelt sich um sehr balancierte, fein justierte Antworten, in denen sich die Machtbeziehung zwischen uns, als *weiße* Forscherinnen, und ihnen, den jungen Geflüchteten, zeigt.

LH:
Wenn ich daran denke, wie die *story* von Chelsea, dass sie keinen Bezug zum Prima Markt hat, nicht in die Broschüre aufgenommen wurde, stelle ich fest, wie die Erwartungen von institutioneller Seite von unserer Herangehensweise abweichen. Ich beobachte da einen Konflikt, dass eine Erwartungshaltung an uns herangetragen wird, dass wir die *stories* vermarkten können, dass sie fixiert und eindeutig kommunizierbar sein sollen. Das widerspricht

letztlich unserer Vorstellung von einer prozessorientierten Arbeit mit *stories* und ist schwierig zu balancieren.

EK:
Ja, ich habe gemerkt, wie stark ich diese Erwartungshaltungen selbst internalisiert habe. Was ich mir als Output unseres Workshops vorgestellt hatte, war so eine dichte, narrative Karte wie in dem „This is not an atlas"-Beispiel über wohnungslose Menschen in Newcastle (Moss/Irving 2018). Eine Karte, die einen subversiven Blick auf die Stadt ermöglicht und dabei ästhetisch ansprechend ist.

LH:
Eben etwas Vorzeigbares, was sozusagen *instagrammable* ist.

EK:
Ja, genau. Ich hatte ursprünglich in Ergebnisform gedacht: Es sollte natürlich einen Austausch geben, aber als Output sollte die Karte entstehen. Am Ende wich das ‚Ergebnis' des Workshops von dem, was wir uns vorgestellt hatten, ab. Die Kartenarbeit überschritt am Ende nicht nur die zeitlichen Ressourcen der Teilnehmer*innen, sie löste allgemein deutlich mehr Hemmungen aus. Im Zentrum stand an diesem Nachmittag der Raum des Teilens und Erzählens, der ohne Scheu und bruchlos angenommen worden war. Erst mit etwas Abstand habe ich verstanden, warum es wirklich Sinn macht, kartenbasiert und raumbezogen zu erzählen. Das raumbezogene Erzählen rückte dann auch in meiner Reflexion in den Vordergrund.

LH:
Worin siehst du abschließend das Potenzial von *stories* in der humangeographischen Forschungspraxis?

EK:
Was ich als stärksten Eindruck aus dieser *storymapping*-Erfahrung mitnehme, ist das Entstehen dieser kleinen, sehr dichten und emotionalen Geschichten.

LH:
Kannst du dafür ein Beispiel geben? Sie haben uns an die Atmosphären und sinnlichen Eindrücke von Orten herangeführt, an die Gefühle, die sie auslösten und die Erinnerungen, die sie evozierten.

EK:
Im Workshop erzählt Fabrice uns vom Völkerschlachtdenkmal, seinem Lieblingsort in Leipzig. „Es erinnert mich an mein Heimatland, [...] es gab ein Bild davon in meinem Schulbuch". Er lacht ungläubig, als er versucht, mir das Gefühl zu beschreiben, das dieser Ort bei ihm auslöst: „Niemals hätte ich mir vorstellen können, dass ich einmal hierherkommen und hier leben sollte. Es ist manchmal einfach lustig und unglaublich für mich, dass ich jetzt hier in Leipzig bin." (Fabrice, *storymapping*-Workshop, 09.09.2020)

LH:
Das ist aus geographischer Perspektive wirklich spannend.

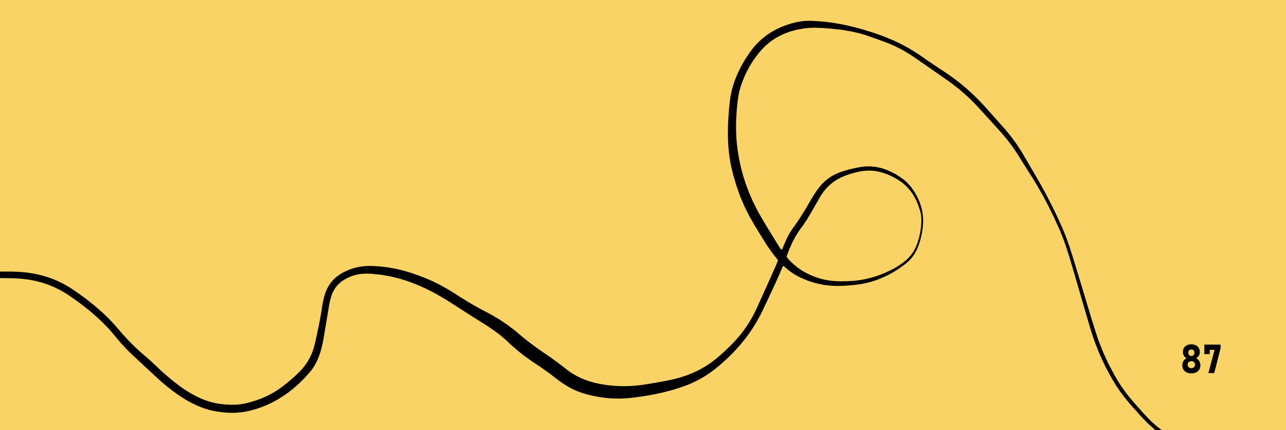
EK:
Ja, denn Fabrice' kleine Geschichte lenkt unseren Blick darauf, wie sich (post-)koloniale Verwobenheiten anhand von urbanen Räumen kristallisieren und diese wiederum von geflüchteten Menschen angeeignet und re-imaginiert werden. Wahrzeichen einer Stadt, aber auch alltägliche Räume wie zum Beispiel Straßenbahnen und Supermärkte können so zu translokalen Orten der Erinnerung, der emotionalen Anhaftung und subversiven Umdeutung werden.
Es ist spannend, wie Fabrice' Geschichte sich

über Skalen, Distanzen und Brüche aufspannt und in einen Moment des ungläubigen Staunens verschmilzt: „Ich bin *jetzt hier*.“ *Stories* sensibilisieren uns genau für diese Verwobenheit von Räumen und Zeiten, Imaginationen und Gefühlen.

LH:
Was hat das Erzählen von *stories* mit dir und den Teilnehmer*innen gemacht?

EK:
Über das Teilen dieser kleinen Geschichten entstand eine atmosphärische Nähe zwischen den Erzählenden. Ganz anders als im Interview hatten die Storyteller*innen es in der Hand, Orte in der Stadt auszusuchen und Elemente eines Erlebnisses zu betonen, die ihnen wichtig waren. Im Vergleich zu Interviewsituationen wirkte das Erzählen mühelos – wenngleich nicht frei von Machtrelationen. Es ging in meinem Projekt nicht um das „große“ Narrativ, das einen Anfang und ein Ende hat. Es ging um eine kleine Miniatur, die kohärent und fragmentiert erzählt werden kann. Ich hatte das Gefühl, dass diese *small stories* mehr Raum für die Autor*innenschaft des eigenen Lebens und Erlebens geben konnten – ohne dass sie dabei losgelöst sind von dem Raum, in dem sie stattfinden.

LH:
Das Fiktionalisieren in meinem Projekt barg das große Potenzial, dass ich gezielt Themen und Stimmen in die Texte einbringen konnte, die in Mainstream- und Pop-Diskursen wenig sichtbar sind. Dadurch konnte ich in den Texten eine Mehrstimmigkeit, Widersprüchlichkeit, Collagiertheit und Leerstellen konstruieren, die den konstruktivistischen Blick auf Raum schulen. Die eigene kognitive Karte wird dabei mit denen in den *stories* abgeglichen und zeigt, wie diese alle nebeneinanderstehen können. Hieran wird deutlich, dass mein Projekt ein *weißes* Publikum anspricht, um das Bewusstsein zu schaffen, wie diese unterschiedlichen Perspektiven durch Identität und Privileg entstehen. Ohne einen voyeuristischen Blick einzunehmen, sollen Barrieren und Grenzen sichtbar gemacht werden, indem erfahrbar wird, wie unterschiedlich sicher/unsicher sich migrantisierte Menschen fühlen, wie sie sich im Raum unterschiedlich bewegen und dort ihre Zeit verbringen.



Literatur

Anderson, Ben (2009): „Affective atmospheres“, in: Emotion, Space and Society 2, S. 77-81.

Arbeit und Leben (Hg.) (2019): Gestaltungs(spiel)raum Arbeitswelt. Methoden zur politischen Jugendbildung, Bundesarbeitskreis Arbeit und Leben, Wuppertal.

Bittner, Christian/Michel, Boris (2018): „Partizipatives Kartieren als Praxis einer kritischen Kartographie“, in: Jeannine Wintzer (Hg.), Sozialraum erforschen: Qualitative Methoden in der Geographie, Berlin/Heidelberg: Springer Spektrum Berlin, Heidelberg, S. 297-312.

Böhme, Gernot (1995): Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. (= Edition Suhrkamp, Bd. 2664), Berlin: Suhrkamp.

Brace, Catherine/Johns-Putra, Adeline (2010): „Recovering inspiration in the spaces of creative writing“, in: Transactions of the Institute of British Geographers 35, S. 399-413.

Brownlie, Siobhan (2020): Discourses of memory and refugees. Exploring facets (= Springer e-Book Collection), Cham: Springer International/Imprint Palgrave Macmillan.

Cameron, Emilie (2012): „New geographies of story and storytelling“, in: Progress in Human Geography 36, S. 573-592.

Coppoletta, Friedmar (2014): Die Methode der Globalisierungserzählungen, Universität Potsdam, unveröffentlicht.

Cronon, William (1992): „A place for stories: Nature, history, and narrative“, in: The Journal of American History 78, S. 1347-1376.

Dahy, Faten A./Karam, Khaled M. (2021): „Potentials of empathetic stimuli in creative nonfiction: Zimbardo’s *The lucifer effect* and Danner’s *Torture and truth*“, in: English Studies 102, S. 468-493.

El-Tayeb, Fatima (2011): European others. Queering ethnicity in postnational Europe (= Difference incorporated), Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

Gangarova, Tanja/Unger, Hella von (2020): „Community Mapping als Methode“, in: Susanne Hartung/Petra Wihofszky/Michael T. Wright (Hg.), Partizipative Forschung, Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 143-177.

Glick Schiller, Nina/Çağlar, Ayse (2016): „Displacement, emplacement and migrant newcomers: rethinking urban sociabilities within multiscalar power“, in: Identities. Global Studies in Culture and Power 23, S. 17-34.

Gonick, Marnina/Gannon, Susanne (2013): „Collective biography: An introduction“, in: Girlhood Studies 6 (1), S. 7-12.

Gutkind, Lee (1996): You can’t make this stuff up. The complete guide to writing creative nonfiction from memoir to literary journalism and everything in between, Boston: Da Capo Press/ Lifelong Books.

Hawkins, Roberta/Falconer Al-Hindi, Karen/Moss, Pamela/Kern, Leslie (2016): „Practicing collective biography“, in: Geography Compass 10, S. 165-178.

Hiller, Lotte J. (2022): „Queer asylum politics of separation in Germany: Homonationalist narratives of safety“, in: Gender, Place & Culture 29, S. 858-879.

Hyndman, Jennifer (2010): „Introduction: The feminist politics of refugee migration“, in: Gender, Place & Culture 17, S. 453-459.

Jørgensen, Kenneth M. (2020): „Storytelling, space and power: An Arendtian account of subjectivity in organizations“, in: Organization 29, S. 1-16.

Keisner, Jody L. (2015): „Me, myself, & cyber-I: A craft analysis of narrative persona in creative nonfiction“, in: New Writing 12, S. 193-204.

KhosraviNik, Majid (2010): „The representation of refugees, asylum seekers and immigrants in British newspapers“, in: Journal of Language and Politics 9, S. 1-28.

kollektiv orangotango (Hg.) (2018): This is not an atlas. A global collection of counter-cartographies, Bielefeld: transcript.

Leeuw, Sarah de/Parkes, Margot W./Sloan Morgan, Vanessa/Christensen, Julia/Lindsay, Nicole/Mitchell-Foster, Kendra/Russell Jozkow, Julia (2017): „Going unscripted: A call to critically engage storytelling methods and methodologies in geography and the medical-health science“, in: The Canadian Geographer / Le Géographe canadien 61, S. 152-164.

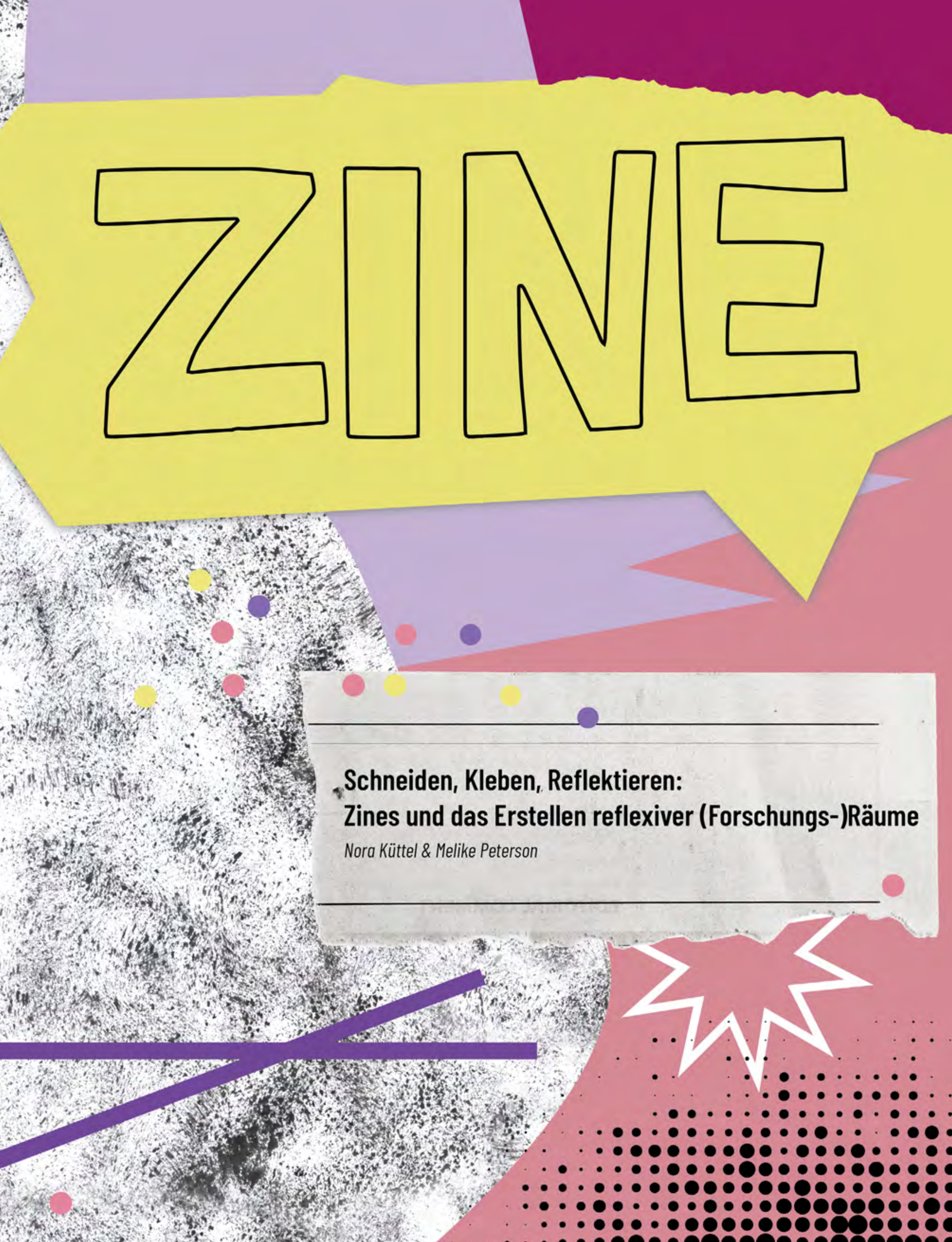
Lorimer, Hayden (2003): „Telling small stories: Spaces of knowledge and the practice of geography“, in: Transactions of the Institute of British Geographers 28, S. 197-217.

Mayblin, Lucy/Wake, Mustafa/Kazemi, Mohsen (2020): „Necropolitics and the slow violence of the everyday: Asylum seeker welfare in the postcolonial present“, in: Sociology 54, S. 107-123.

Millei, Zsuzsa/Silova, Iveta/Gannon, Susanne (2019): „Thinking through memories of childhood in (post)socialist spaces: ordinary lives in extraordinary times“, in: Children’s Geographies 20 (3), S. 1-14.

Moss, Oliver/Irving, Adele (2018): „Imaging homelessness in a city of care. Participatory mapping with homeless people“, in: kollektiv orangotango (Hg.), This is not an atlas. A global collection of counter-cartographies, Bielefeld: transcript, S. 270-274.

Mutua, Makau W. (2001): „Savages, victims, and saviors: The metaphor of human rights“, in: Harvard International Law Journal 42 (1), S. 201-245.



Schneiden, Kleben, Reflektieren: Zines und das Erstellen reflexiver (Forschungs-)Räume

Nora Küttel & Melike Peterson

5 Schneiden, Kleben, Reflektieren: Zines und das Erstellen reflexiver (Forschungs-)Räume

Nora Küttel & Melike Peterson

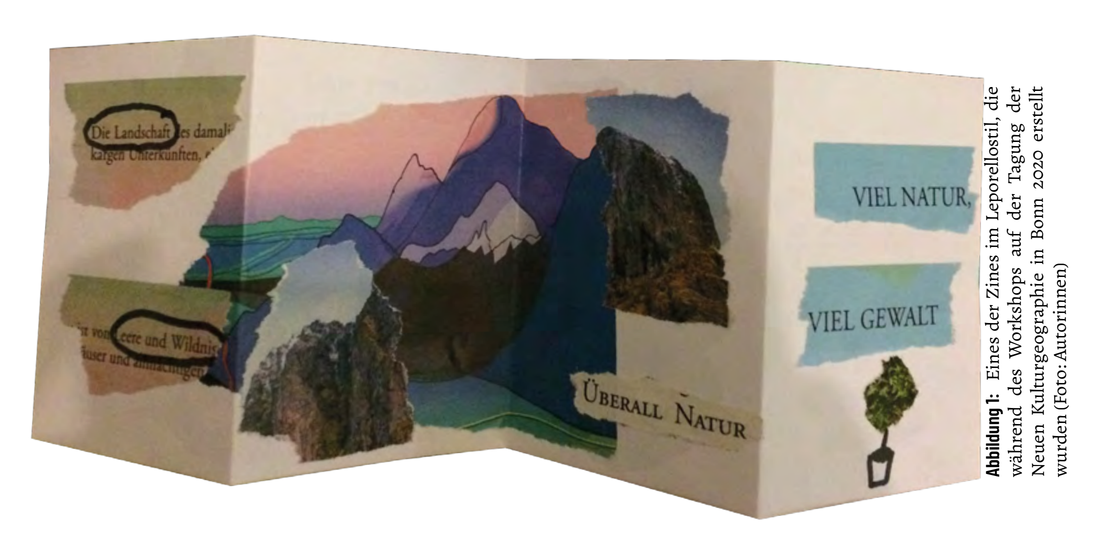


Abbildung 1: Eines der Zines im Leporellostil, die während des Workshops auf der Tagung der Neuen Kulturgeographie in Bonn 2020 erstellt wurden (Foto: Autorinnen)

Zines, kurz für *Magazines*, sind seit Jahrzehnten ein zentrales Medium in Punkrock-Szenen und sozialen Bewegungen, wo sie eine subversive Form der Kommunikation ermöglichen (Radway 2011). Seit den 1990ern publizieren auch vermehrt queere, weibliche und jüngere ‚Zinsters' ihre Gedanken, Geschichten und Erfahrungen (Lawson 2022). Zines können daher als Produkte widerständiger Praktiken begriffen werden, die sich etablierten Normen und Werten entgegensetzen (Chidgey 2006: 3 f.). So behandeln Zines oft „resisting subjects" (ebd.) und rücken die Handlungen, Erfahrungen und Fähigkeiten ‚gewöhnlicher' Personen und Gruppen in den Vordergrund. Die Materialität von Zines ist hierbei ebenso relevant wie die Botschaften, die sie beinhalten (Wee 2017: 154).

So verschieden die Inhalte von Zines sein können, so divers sind auch ihre Formen und ihre Gestalt. Auf die Frage, was Zines seien, reagiert Stephen Duncombe (1997: 6) mit: „my initial – and probably correct – impulse is to hand over a stack of zines and let the person asking the question decide". Einfacher scheint es, darüber nachzudenken, was Zines *nicht* sind. Sie sind weder Buch, Journal, Pamphlet noch Sammelalbum (Wee 2017: 154), sondern Heftchen oder kleine Magazine aus zusammengehefteten und fotokopierten DIN-A4-Papieren (ebd.: 153), die in geringer Auflage und durch freiwillige, meist unbezahlte Arbeit veröffentlicht und verbreitet werden (Duncombe 1997: 10 f.). Zines entziehen sich der Einordnung in Kategorien auch insofern, als dass sie – im Gegensatz zu klassischen (wissenschaftlichen) Publikationen – nicht über Registrierungen wie ISBN-Nummern oder DOIs verfügen (Kapp 2021: 175).

Hierin liegt auch das Potenzial, welches Zines für geographische Forschungen haben: Zines und deren Herstellung umfassen Praktiken des Schneidens, (Neu-)Arrangierens und kreativen Zusammenfügens

von Materialien (Valli 2021: 27) und korrespondieren so mit einem *creative turn* (Hawkins 2019) in der Geographie, bei dem verstärkt nach aktiven und engagierten Formen der Forschung und Wissensproduktion gesucht wird. Durch die Abwesenheit von Redakteur:innen und Kritiker:innen sowie Bedenken ihrer Marktfähigkeit (Leventhal 2006) eröffnen Zines neue Räume für kreative, kritische sowie persönliche Verflechtungen und sind ein räumlicher und sozialer Weg, um Erfahrungen sichtbar und nachvollziehbar zu machen (Bagelman/Bagelman 2016). Zines und ihre Entstehungsprozesse schließen damit insbesondere an feministische Auseinandersetzungen mit visuellen und kreativen Methoden an, welche die Bedeutung einer gefühlvollen und transparenten Forschungspraxis betonen und Potenziale für Formen des *slow scholarship* eröffnen (Bagelman/Silva/Bagelman 2017; Bagelman/Bagelman 2016; Mountz et al. 2015). Explizit bezogen auf das Anfertigen von Zines hält Kimberly Creasap (2014: 156) fest, dass dabei drei Prinzipien feministischer Pädagogik zur Anwendung kommen können: partizipatives Lernen, die Bestätigung persönlicher Erfahrungen und die Entwicklung kritischen Denkens. So folgern Velasco, Faria und Walenta (2020: 349) bezugnehmend auf Kimberly Creasap (ebd.), dass „[g]athering these principles together, zines are a powerful methodology and output by which one can reflect meaningfully on their research and their positionality".

Auch unser Beitrag schließt an diese Auseinandersetzungen an und diskutiert das Potenzial von Zines – und insbesondere deren Erstellung[1] – als einen explorativen Zugang zur Schaffung reflexiver (Forschungs-)Räume. Hierfür blicken wir im Folgenden zunächst aus einer feministisch-geographischen Perspektive auf Zines als kreative Methode. Diese theoretischen Annäherungen ergänzen wir anschließend mit der Aufarbeitung zweier methodisch-künstlerischer Workshops, im Zuge derer Forscher:innen aus der Stadt- und Raumforschung dazu eingeladen wurden, ihre eigene Forschung in Zines aufzuarbeiten und darzustellen. Hierbei legen wir den Schwerpunkt darauf, das Potenzial der Workshops, neue Räume der kritischen Reflexion und Intervention zu schaffen, zu reflektieren und zu diskutieren.

Zines als kreative Methode in der geographischen Forschung

Die Kreativität, die das Erstellen von Zines beinhaltet, entspricht einem größeren feministischen (Forschungs-)Ansatz. Dieser dreht sich weniger um das Kreativ-Sein um seiner selbst willen, sondern nimmt vielmehr das Experimentelle, das Prozessuale und das Unfertige in den Blick und agiert machtkritisch. Wir verstehen Kreativität in diesem Zusammenhang daher auch als Schauplatz kritischer Wissensproduktion (de Dios/Kong 2020: 11), in der *doing creativity* (ebd.: 12) als Forschungsmethode die Grundlagen von Wissensproduktion abwechslungsreicher und über die Grenzen wissenschaftlicher Sorgen um Expert:innenwissen hinaus gestalten kann. Dies setzt gleichzeitig voraus, dass Kreativität auch Herausforderungen ernst nimmt. So erinnern Heather McLean und Sarah de Leeuw (2020 in ebd.: 11) in ihrer Arbeit mit LGBTQ+, Geflüchteten, indigenen und anderen unterdrückten Gemeinschaften daran, dass „creative work [can] exist in, and dialogue with, oppressive spaces and contexts". Entsprechend sind Zines keine Erzeugnisse der Perfektion, sondern ‚work(s) in progress', die kritischem Denken und Austausch mit den Ersteller:innen von Zines und den Gemeinschaften um diese herum offen gegenüber sind. So lässt ihr explorativer, prozesshafter und ergebnisoffener Charakter neue und kreative Diskussionsräume zwischen Körpern, Materialien und den in ihnen behandelten

1 Zwar werden manche Zines auch vollständig digital hergestellt, doch widmen wir uns in unserem Beitrag jenen, die vorwiegend analog und wortwörtlich manuell geschaffen werden.

Themen entstehen. Hinzu kommt, dass Zines häufig verschiedene Informationen, Reflexionen und Praktiken des Mitteilens und Material-Teilens kombinieren, wodurch sie als experimentelle Räume und Publikationsmedien wirken können. Als feministischer Forschungsansatz und feministische Forschungsmethode fordern/fördern Zines so auf kreative Art die eigene response-ability (Haraway 2016: 104 ff.), indem sie sich von akademischen Idealen der Objektivität und Exteriorität entfernen. Der darin liegende machtkritische Ansatz ermöglicht es Forscher:innen, sich bewusst als Teil ihrer Arbeit situieren zu können (Mazet 2019: 33).

So repräsentieren die Wort- und Bilderwelten in Zines einen Prozess des *worlding* (Dewsbury et al. 2002: 438), der dabei hilft, das *in-between* (Roberts 2012: 386) einzufangen. Gemeint sind damit unter anderem Aspekte der Intimität und Verbindung, der Sinnlichkeiten, Emotionen und Atmosphären, die in Zines auf unterschiedlichste Weise abgebildet und visualisiert werden können. Hierbei wird auch der Prozess der Emulation in Gang gesetzt, bei dem Leser:innen angeregt werden, selbst Verfasser:innen von Zines zu werden. In diesem Sinne ermöglichen die Kreativität, Offenheit und Unbestimmtheit, die Zines innewohnen, auch sich kritisch mit Fragen der Autorität und Selbstbestimmung im Forschungsprozess auseinanderzusetzen.

Insbesondere der letzte Aspekt rückt die Kreativität von Zines außerdem in ein politisches Licht, denn während die Sprache von Zines eine eher persönliche sein kann, sind die Inhalte und Ziele häufig politisch. Zines stellen eine Möglichkeit dar, das Politische aus der Erfahrung und Perspektive des Individuums zu erzählen (Bagelman/Bagelman 2016) und so den politischen Aspekt im Privaten zu vertiefen. Stephen Duncombe (1997: 7) schreibt entsprechend, dass „[zines] celebrate the *everyperson* in a world of celebrity“ und die Gedanken derer repräsentieren und kommunizieren, „[who] are nothing at all to dominant society, whether because they are too regular, or too far outside what is regular“ (ebd.: 30). Die Figur der ‚alltäglichen Person‘ wird durch ihre Kreativität (wieder) zu einer politischen Person, die sich die Deutungsmacht über ihre Erfahrungen und Empfindungen (zurück-)nimmt.

Gleichzeitig bringt das Darstellen von „felt, touched, embodied constructions of knowledge“ ergänzend zu „very wordy worlds“ (Crang 2003: 501) Herausforderungen mit sich: So werden Zines zum Beispiel als unbeholfene Ergänzung (Wee 2017: 153) zu traditionelleren und etablierteren Forschungsmethoden gesehen und die Ergebnisoffenheit und Unvorhersehbarkeit ihrer Resultate als Schwierigkeit. Auch werden sie häufig nur in kleiner Anzahl (analog) produziert und verbreitet und haben so meist eine sehr viel geringere Reichweite als etablierte und anerkannte Publikationsformen. Dies ist allerdings weder überraschend noch besonders problematisch, denn bei Zines stehen der „gefühlte Mehrwert“ (Watson/Bennett 2021) und ihre Positionierung als ein Medium, das sich gegen den Mainstream richtet, im Vordergrund. Daher bieten Zines auch für die qualitative geographische Forschung eine ganze Reihe von Potenzialen, von denen wir uns ausgewählten im Folgenden widmen werden.

Zum einen stellen Zines eine gefühlvolle Forschungsmethode für die Geographie dar: Sie regen den Prozess des *active meaning-making* (Thumala Olave 2018: 429) an, der es Menschen ermöglicht, ein besseres Gespür dafür zu entwickeln, was ihnen wichtig ist und wer sie sind (ebd.: 432). So kann die Forschungspraxis, die Zines generiert, als intim und fürsorglich (Watson/Bennett 2021: 139) beschrieben werden, was sich wiederum in einer verstärkten emotionalen oder erfahrbaren Qualität wiederfindet. Diese Aufmerksamkeit für Emotionalität und Sorgfalt korrespondiert mit dem feministischen Anlie-

gen einer *ethics of care* in der geographischen Forschung (z.B. Edwards/Mauthner 2002). So beschreibt Alison Piepmeier (2008: 230), wie der physische Akt des Erstellens von Zines Menschen in ihren Körpern verortet und wie wiederum der Akt des Lesens das Gleiche für Leser:innen bewirkt. Beide werden auf diese Weise Teil einer verkörperten Gemeinschaft, innerhalb welcher Zines essenzielle menschliche Qualitäten der Fürsorge, Zerbrechlichkeit, Freude und Ausdauer (ebd.: 234) vereinen und materialisieren. Hierdurch haben Verfasser:innen und Leser:innen die Möglichkeit einer bedeutsamen verkörperten Verbindung und Anschlussfähigkeit (ebd.: 235), selbst wenn sie sich nie physisch treffen und austauschen sollten.

Zum anderen ermöglichen Zines, (Forschungs-)Materialien auf andere Weise zu spüren, zu erleben und zu reflektieren. Hierdurch können neue Momente und Räume der Reflexion im Forschungsprozess geschaffen werden. Zugleich kann die ungewohnte Form eines Zines sowohl für Lesende als auch Erstellende eine Herausforderung sein, wenn sie Form und (Bild-)Sprache klassischer wissenschaftlicher Texte gewohnt sind. Nicht nur die tiefgehende Reflexion der eigenen Forschung, sondern auch deren (bildliche) Aus- und Aufarbeitung können zu zeitintensiven Prozessen werden (Vong 2016: 76). Dennoch liegt gerade in der Verbindung von Wort und Bild, die viele Zines kennzeichnet, die Chance, andere Formen der Reflexion und des Visuellen zu eröffnen, die abseits des weißen, westlichen Blicks auf akademische Wissenschaft (Roberts 2012: 388) liegen und so mit tradierten Machtverhältnissen (des Visuellen) brechen. Da Sehweisen jedoch auch immer historisch, geographisch, kulturell und sozial spezifisch und damit keineswegs objektiv sind (Rose 2016: 22), sind auch Bilder immer offen gegenüber anderen Deutungen und Assoziationen. So kann es unter Umständen trotzdem nötig sein, die gewählten visuellen Elemente in Zines entsprechend zu kontextualisieren und zu erläutern, sofern bestimmte Lesarten und Deutungsmuster intendiert sind. Auch wirft die Reduzierung multisensorischer Erlebnisse auf Wort und Bild die Frage auf, inwieweit andere haptische Wissensformen (Paterson 2009) und Geräusche oder Gerüche in Zines (nicht) festgehalten werden können. Ohne eine eindeutige Antwort auf diese Frage zu geben, sei hier konstatiert, dass Zines zumindest das Potenzial in sich tragen, sich auf diese sinnlichen Erfahrungen des menschlichen Lebens einzulassen, anstatt nur über sie zu berichten. Da Zines „the feeling of doing" (ebd.: 784) erforschen und sich mit physisch gefühlten und teils unaussprechlichen Empfindungen beschäftigen können, entstehen so neue und alternative Wege „to the sensory ‚reporting back' of bodily sensations" (ebd.: 785).

Letztlich eröffnen Zines vor allem durch ihre Niedrigschwelligkeit andere/Anderen Zugänge zu Wissenschaft. Wenngleich wir dies hier nicht weiter vertiefen können, soll dennoch hervorgehoben werden, dass durch und mit Zines neue Möglichkeiten der Partizipation und Co-Kreation von Wissen und Forschung in der Geographie entstehen können (Velasco/Faria/Walenta 2020: 348 f.). So bieten Zines Wissenschaftler:innen einen Weg, Wissen mit einem größeren Publikum zu teilen, und sind besonders für gemeinschaftsbasierte Projekte geeignet (Merhar 2019: 191), indem Wissen nicht mehr nur innerhalb (geschlossener) wissenschaftlicher Communitys zirkuliert, sondern auch in die Gesellschaft getragen wird, mit ihr in Aushandlung treten kann oder sogar gemeinsam produziert wird. Dies ermöglicht auch, dass beispielsweise Kinder und Jugendliche zu Adressat:innen von Forschungsprozessen und -ergebnissen werden (ebd.: 191 f.; Valli 2021).




AN EINEM
TISCH
& MACHEN
dis


BIS
INS
INNERSTE
der
SANFTE
REVOLUTION

Mehr als Worte: Materialien spüren, Perspektiven reflektieren

Um diese theoretischen Überlegungen in die Praxis zu überführen, haben wir zwei methodisch-künstlerische Workshops mit Forscher:innen aus der Stadt- und Raumforschung sowie verwandten Disziplinen organisiert. Der erste Workshop fand im Januar 2020 auf der Tagung der Neuen Kulturgeographie in Bonn statt und der zweite digital im Februar 2021 auf einer Tagung der Sektion Stadtforschung der Österreichischen Gesellschaft für Soziologie. In beiden Workshops wurde dazu eingeladen, sich anhand des Erstellens kurzer Zines mit (neuen) Techniken der Erkenntnisgewinnung und -aufarbeitung im Rahmen der eigenen Forschung auseinanderzusetzen und gewohnte Perspektiven auf Raum und Mensch-Objekt-Beziehungen zu erweitern. Hierbei dienten die Workshops vor allem dazu, Räume der kritischen Reflexion und Intervention zu schaffen. Unsere Intention war es, dass innerhalb dieser Räume unterschiedliche Körper und Materialien aufeinandertreffen und sich miteinander verweben, wodurch neue Momente der Verbindung und des Austauschs rund um das ‚Arbeiten mit den Dingen' entstehen können. Diese Verwebungen waren neben verbalen Äußerungen häufig haptisch, und wir haben sie durch und mit unsere(n) Körper(n) erfahren und gespürt und so letztlich Impulse gesetzt, wie wir unsere Forschungsmaterialien neu/anders betrachten und verstehen können. Basierend auf unseren Erfahrungen arbeiten wir im Folgenden die Bedeutung des Körperlichen und des Haptischen im Schaffen dieser Reflexions- und Interventionsräume heraus.

Besonders während des ersten Workshops in Bonn trat die Rolle des Körperlichen hervor:

> Wir befinden uns in einem Café im Kellergeschoss eines Gebäudes der Universität Bonn. Um zwei runde Tische herum sitzen jeweils fünf Workshop-Teilnehmer:innen, die fleißig Zeitschriften zerschneiden, ausgeschnittene Buchstaben und Bilder aus Magazinen in ihre Zines kleben und mit bunten Stiften Worte dazuschreiben. Dieses geschäftige Tun wird begleitet von dem Hin- und Herreichen der Kleber, Scheren und Stifte, die zwischen ihnen verteilt liegen. Es wird viel gelacht und geredet. Eine Teilnehmerin wird von ihrer Sitznachbarin aufgefordert, ihr das unfertige Zine zu zeigen. Sie überreicht ihr das bunte Heftchen und warnt: „Aber es ist noch nicht fertig!" – „Toll, wie du hier das Foto so neu interpretiert hast", lobt die Sitznachbarin. Sie beugt ihren Oberkörper in Richtung der Teilnehmerin und zeigt mit dem Finger auf ein Bild im Zine. Die Teilnehmerin neigt sich tiefer über ihr Zine. Beide heben den Blick und sehen sich an. Die Teilnehmerin lächelt und sagt „Danke! Ja, das Bild passt ganz gut zum Thema meiner Masterarbeit. Ich wollte mal versuchen, das in Zine-Form darzustellen." Dann fragt sie: „Welches Thema hat dein Zine?" Im Laufe des Workshops tauschen sich beide über ihre Forschungsthemen aus, blicken wiederholt auf die Arbeit der Anderen, loben und fragen nach, warum sie sich für ein bestimmtes Bild oder einen Schriftzug entschieden haben. (Auszug Beobachtungen Bonn, Januar 2020)

Die physische Co-Präsenz unterschiedlicher Körper während der Aktivität des Zine-Machens scheint in dieser Szene anregend zu wirken. Anregend insofern, als dass der eine Körper auf andere, sich ‚regende' Körper reagiert und ihre Anwesenheit spürt. Die Szene zeigt eindrücklich, dass es die körperliche Fähigkeit des Wahrnehmens (nach Merleau-Ponty 2002) ist, die es diesen beiden Teilnehmerinnen ermöglicht, ein Gespräch über ihre Zines zu beginnen und an Themen darüber hinausgehend anzuknüpfen. Diese Beobachtungen schließen an feministische Methodologien und Perspektiven an, die die Bedeutung des ‚*embodied turn*' in der Geographie hervorheben (z.B. Longhurst 1997). Das Erstellen

von Zines ist also nicht nur eine mentale Tätigkeit, sondern ganz besonders auch eine verkörperte Aktivität, die es Workshop-Teilnehmer:innen ermöglicht – oder vielleicht sogar erleichtert –, darüber zu sprechen, wie sie sich fühlen, wahrnehmen und in Beziehung setzen, sowie ihrer Arbeit ein Narrativ zu geben (Vacchelli 2017: 186). Die Handlungsmacht des Fotos wird in der obigen Szene besonders deutlich: Es ist diese Mensch-Objekt-Beziehung, die eine besondere Ebene des gemeinsamen Interagierens entstehen lässt, in der der oftmals neoliberale, rationale und einsame Charakter wissenschaftlichen Arbeitens aufgebrochen (Gray/Pollitt/Blaise 2021) und eine Zugewandtheit zwischen den beiden Teilnehmerinnen ermöglicht wird.

Auch während des zweiten Workshops waren unterschiedliche Körper co-präsent, jedoch in mehreren digitalen Räumen: Um auch im Digitalen das Arbeiten an Gruppentischen zu simulieren und den Austausch untereinander zu erleichtern, haben die Workshop-Teilnehmer:innen in Kleingruppen zu zweit bzw. zu dritt in *Breakout-Räumen* ihre Zines erstellt. Hierbei war es den jeweiligen Kleingruppen überlassen, ob und wie intensiv sie sich währenddessen austauschen. Wir können im Folgenden nur mutmaßen, doch unser Eindruck war, dass es im digitalen Raum eher akzeptiert war, das Mikrofon auszustellen und für sich zu basteln: „Wir machen Stillarbeit", war die Antwort in einem Raum auf die Nachfrage, wie es denn bei ihnen liefe. Anders als bei dem Workshop in Bonn fehlte hier eine Art Grundrauschen, das durch das Schneiden, Kleben, Blättern und einzelne Gespräche entsteht. Das Sprechen bzw. ein Gespräch zu beginnen, kann so unter Umständen schwieriger sein. Hinzu kam, dass es den Teilnehmer:innen im digitalen Raum nicht möglich war, nach links und rechts auf die Bastelaktivitäten ihrer Sitznachbar:innen zu schauen, um sich inspirieren zu lassen und über die Zines ins Gespräch zu kommen. Vielmehr hätte es einer direkten Aufforderung bedurft, das Zine zu zeigen, um dann darüber zu sprechen. Dies erlaubte aber auch eine stärkere Konzentration auf sich selbst und die eigene Forschung. Etwaige Unsicherheiten, die durch das Vergleichen mit Anderen bzw. den Zines Anderer entstehen könnten, spielten hier wiederum kaum eine Rolle. Vielleicht war es unter diesen Umständen sogar leichter, das Zine den eigenen Vorstellungen entsprechend zu gestalten. In einem anderen Raum herrschte wiederum eine ausgelassene Stimmung, Musik lief und die Teilnehmer:innen zeigten sich ihre Wohnungen, Getränke und Objekte, die nicht auf dem Ausschnitt des Bildschirms sichtbar waren. Emily Gray, Joanna Pollitt und Mindy Blaise (2021: 16) betonen zudem, dass das Schaffen von kollektiven und kreativen (digitalen) Räumen als alternative Orte des Austauschs gerade in Zeiten der Erschöpfung und Einsamkeit, die wissenschaftliches Arbeiten oftmals bedeutet, wichtig ist, um neue Systeme der Unterstützung zu erzeugen.

Wir können also bereits festhalten, dass der Workshop auch ein wichtiger performativer Raum ist, gefüllt mit unterschiedlichen sinnlichen Inputs und verkörperten Aktivitäten – eine wichtige Methode der qualitativen Forschung, die jedoch außerhalb partizipativer Ansätze noch unzureichend erforscht ist (Vacchelli 2017: 186). Das gemeinsame Basteln und Erstellen der Zines in physischer (und teils digitaler) Co-Präsenz fördert so auch das Entstehen eines gefühlten, eines atmosphärischen Raums, den die Teilnehmer:innen durch ihre Körper spüren und erfahren und der spontane verbale Interaktionen anregt. Interaktionen wie die in der oben beschriebenen Szene fordern Teilnehmer:innen wiederum auf, über die Materialien nachzudenken: Welche Materialien sind in der Lage, die Botschaft des eigenen Zines zu übermitteln? Wie können Forschungserfahrungen und -ergebnisse in die Materialien übersetzt werden? Wieso werden bestimmte Elemente, Bilder und Worte ausgewählt und andere nicht? Sowohl Materialien als auch Interaktionen mit anderen Teilnehmer:innen regen dazu an, die ei-

gene Forschung aus einem anderen Blickwinkel und gleichzeitig in Relation zu anderen Forschungen zu betrachten. Daher ist auch weniger das fertige Zine das Ziel, sondern vielmehr der Weg dorthin.

Ein weiterer wesentlicher Aspekt der verkörperten Aktivität ist also das manuelle Arbeiten mit sowie die haptische Wahrnehmung von Materialien und Materialität. Wie oben beschrieben, ließen sich die Teilnehmer:innen häufig von den vorgefundenen Materialien leiten. Die *agency*, also die Handlungsfähigkeit der Materialien, so Kye Askins und Rachel Pain (2011: 803), liegt „in the doing of it" (ebd.), wodurch sich Interaktionen zwischen Menschen und Materialien in einem neuen Raum entfalten können. Hierbei ist es nicht nur wichtig, was an (neuen) Materialien geschaffen wird, sondern auch, wie sie benutzt werden und wie Menschen sich um diese Dinge anordnen (ebd.: 814; Peterson 2020). Diese *agency* ist insbesondere im Vergleich der beiden Workshops interessant: Während wir als Organisatorinnen bei dem ersten Workshop in physischer Co-Präsenz die Materialien mitgebracht und damit zwar eine Vorauswahl getroffen hatten, aber auch gleichzeitig eine Fülle von Bastelmaterial, Werkzeugen und Stiften bieten konnten, waren die Teilnehmer:innen des zweiten, digitalen Workshops auf sich gestellt. Es war ihnen selbst überlassen, im Vorfeld Material zu sammeln und Schere, Kleber oder anderes Werkzeug parat zu haben. Während also bei dem ersten Workshop sehr viel mehr und unterschiedliches Material zum Stöbern, Berühren (lassen), Zerschneiden und Verarbeiten bereitstand, waren die Teilnehmer:innen bei dem zweiten Workshop stärker darauf angewiesen, mit dem zu arbeiten, was sie entweder in den Tagen davor gesammelt hatten oder spontan in ihrem Raum finden konnten. So stellt sich also auch die Frage danach, inwiefern das Material selbst die Reflexionsprozesse der Teilnehmer:innen leitet und ob/inwiefern sich dies steuern ließe. Das Material, so eine Teilnehmerin, löste bei ihr ein assoziatives Arbeiten aus, bei dem sie sich in einem unbestimmten und ergebnisoffenen Prozess von dem ihr zur Verfügung stehenden Material hat leiten lassen. So konnten mit dem Material neue Kontexte geschaffen werden, die wiederum zur Reflexion der eigenen Forschung anregten. Obgleich die Workshops also nicht darauf abzielten, vollendete Zines zu erstellen, sind dabei dennoch neue materielle und kreative Artefakte entstanden. Diese wurden nicht nur *mit* Händen gemacht, sondern können auch, so Kimberly Creasap (2014: 155), *in* Händen gehalten, *von* Händen gespürt und *von* Mensch *zu* Mensch weitergegeben werden. So ermöglichen Zines also einerseits die Auseinandersetzung mit und Visualisierung von Intimität, Sinnlichkeit und Emotionen. Sie sind jedoch andererseits auch selbst sinnlich erfahrbar – im Prozess ihrer Entstehung und als neu entstandene Artefakte – und somit Teil einer *Be-Sinnung* in der Sozial- und Raumforschung (Paterson 2009: 767).



Reflexive Forschungsräume durch/in Zines: (nicht) abschließende Überlegungen

Wie auch dieser Sammelband zeigt, spielen in der geographischen Forschung zunehmend künstlerisch-kreative Zugänge zu Räumen eine Rolle, die nach anderen Formen der Wissensproduktion, Methodik und Darstellung von Erkenntnissen suchen. Ihnen ist häufig gemein, dass sie eine machtkritische und reflexive Forschungspraxis anstreben, in der auch das Emotionale, das Persönliche, das Unfertige und das Partielle ihren Platz finden. So eignen sich auch Zines als eine gefühlvolle Forschungsmethode, da sie erlauben, Intimitäten, Sinnlichkeiten und Emotionen auf verschiedenste Weisen abzubilden, und gleichzeitig selbst dynamische, unfertige ‚works-in-progress' sind, deren Erstellung mit Sorgfalt und Sinnlichkeiten verbunden ist. Das Zusammentreffen von verschiedenen Körpern, Gegenständen, Anordnungen, Handlungen, Relationen und sinnlichen Wahrnehmungen innerhalb eines Workshops kann außerdem Reflexionsräume schaffen, in denen neue, kritische Blickwinkel auf die eigene For-

schung gefunden werden. Letztlich können auch die Zines selbst zu einem Reflexionsraum werden, in dem die Forscher:innen textlich und bildlich (über) ihre Forschung kommunizieren.

Wenn kreative und aktivistische Methoden, die widerständigen Räumen entstammen, in die akademische Wissensproduktion überführt werden, entsteht jedoch auch ein Spannungsverhältnis. Hier liegt es an den Forscher:innen zu fragen, wie sie sich kommodifizierenden und nach Innovation verlangenden Ansprüchen neoliberaler Wissensproduktion widersetzen können (Bagelman/Bagelman 2016), um so zu verhindern, dass Zines nur als hübsches Add-on einer etablierte(re)n Wissenschaft gesehen werden. Da Zines nicht in den traditionellen Bereich dessen fallen, was als Produktivität und akademischer Erfolg gezählt wird (Gray/Pollitt/Blaise 2021), ermöglichen sie uns eine Auseinandersetzung damit, wie Wissen innerhalb der Universität produziert, legitimiert und besessen wird (Lawson 2022). Daher sollte der Versuch nicht sein, Zines in bestehende Theorien der Wissensproduktion hineinzupressen, sondern stattdessen Zines und andere Forschungsansätze und -methoden zu stärken, die „storying, constellating, decolonization and relationality“ (ebd.: o.S.) hervorheben. Auch wenn die Beziehung von Zines und akademischer Wissenschaft kompliziert bleibt, finden Zines zunehmend Einzug in wissenschaftliche Arbeiten. Umso wichtiger ist es also, dass Forscher:innen sich mit diesem Spannungsverhältnis auseinandersetzen und dabei die widerständigen Potenziale von Zines nicht aus dem Blick verlieren.



Abschließend möchten wir noch zwei Denkanstöße zur Bedeutung von Zines und ihrem Interventionspotenzial formulieren. Zunächst stellt sich die Frage, ob es eines Workshops bedarf, um kreative Reflexionsräume zu schaffen. Natürlich können Forscher:innen Zines auch eigenständig erstellen und so einen eigenen, persönlichen Reflexionsmoment kreieren, in dem sie mit sich selbst und den Materialien in Austausch treten und diese reflektieren. Wir haben jedoch die Erfahrung gemacht, dass der Workshop als Reflexionsraum das Potenzial bietet, mit anderen Körpern und Dingen gemeinsam in einem (analogen oder digitalen) Raum anwesend zu sein und in Praktiken des Teilens und Kreierens einzutauchen. So entstehen relationale Verbindungen, die neue Zugänge schaffen, welche – wie wir annehmen – ein ausschließlich innerlicher Austausch nur schwer entstehen lässt. Das Gemeinsame und das Beziehungen-Eingehen sind essenzielle Elemente beim Erstellen von Zines und für das Schaffen von reflexiven (Forschungs-)Räumen von zentraler Bedeutung. Darüber hinaus haben wir uns die Frage gestellt, an welchen anderen Stellen Zines als Intervention(-smethode) noch wirksam sein könnten. Der Fokus dieses Beitrags liegt auf dem Erschließen und Reflektieren der eigenen Forschung durch Zines, jedoch gehen wir davon aus, dass sie zum Beispiel auch in der (akademischen) Lehre als kritisch-künstlerische Methode von Bedeutung sein können, wie Jen Bagelman und Carly Bagelman (2016) sowie Kimberly Creasap (2014) bereits überzeugend dargelegt haben. Die Niedrigschwelligkeit von Zines sowie das haptische und miteinander Arbeiten eröffnen neue Formen des Austauschs mit Kindern, Jugendlichen und Studierenden (Merhar 2019: 191). Allerdings stellen starre und unnachgiebige Rahmenbedingungen und Studienordnungen oftmals Herausforderungen dar, die kreative Methoden wie das Erstellen von Zines in der Lehre verhindern können. So begreifen wir diesen Beitrag schließlich auch als Plädoyer für offene(re) und kreative(re) Formen von Forschung und Lehre in der Geographie und verwandten Disziplinen, die feministische und machtkritische Forschungsmethoden und -ansätze ernst nehmen und anwenden wollen.

Literatur

Askins, Kye/Pain, Rachel (2011): „Contact zones: Participation, materiality and the messiness of social interaction“, in: Environment and Planning D: Society and Space 29 (5), S. 803-821.

Bagelman, Jen/Bagelman, Carly (2016): „ZINES: Crafting change and repurposing the neoliberal university“, in: ACME 15 (2), S. 365-392.

Bagelman, Jen/Silva, Mariana Astrid Nunez/Bagelman, Carly (2017): „Cookbooks: A tool for engaged research“, in: GeoHumanities 3 (2), S. 371-395.

Chidgey, Red (2006): „The resisting subject: Per-zines as life story data“, in: University of Sussex Journal of Contemporary History 10, S. 1-13.

Crang, Mike (2003): „Qualitative methods: Touchy, feely, look-see?“, in: Progress in Human Geography 27 (4), S. 494-505.

Creasap, Kimberly (2014): „Zine-Making as feminist pedagogy“, in: Feminist Teacher 24 (3), S. 155-168.

Dewsbury, John David/Harrison, Paul/Rose, Mitch/Wylie, John (2002): „Enacting geographies“, in: Geoforum 33, S. 437-440.

Dios, Anjeline de/Kong, Lily (Hg.) (2020): Handbook on the geographies of creativity, Cheltenham: Edward Elgar.

Duncombe, Stephen (1997): Notes from the underground: Zines and the politics of alternative culture, London: Verso.

Edwards, Rosalind/Mauthner, Melanie (2002): „Ethics and feminist research: Theory and practice“, in: Melanie Mauthner/Maxine Birch/Julie Jessop/Tina Miller (Hg.), Ethics in qualitative research, London: SAGE, S. 14-31.

Gray, Emily M./Pollitt, Joanna/Blaise, Mindy (2021): „Between activism and academia: Zine-making as a feminist response to COVID-19“, in: Gender and Education 34 (8), S. 887-905.

Haraway, Donna (2016): Staying with the trouble. Making kin in the Chthulucene, Durham/London: Duke University Press.

Hawkins, Harriet (2019): „Geography's creative (re)turn: Toward a critical framework“, in: Progress in Human Geography 43 (6), S. 963-984.

Kapp, Tanja (2021): „Journeying the page: The psychogeography of text and image in the zine“, in: Mobile Culture Studies. The Journal 6, S. 171-188.

Lawson, Vee (2022): „Re-storying trans*zines“, in: Jaqueline Rhodes/Jonathan Alexander (Hg.), Routledge Handbook of Queer Rhetoric, London: Routledge, S. 51-59.

Leventhal, Anna (2006): „The politics of small: Strategies and considerations in zine preservation“, Graduate Student Panel: Preservation of New Media. Montreal: McGill University. https://www.docam.ca/images/stories/pdf/seminaires/2006_02_anna_leventhal.pdf (letzter Zugriff am 25.11.2021).

Longhurst, Robyn (1997): „(Dis)embodied geographies“, in: Progress in Human Geography 21 (4), S. 486-501.

Mazet, Louise (2019): Constructing safe spaces: The potential of performing feminist critical utopia analyzed through zine-making. Masterarbeit, Göteborgs Universitet.

McLean, Heather/Leeuw, Sarah de (2020): „En/acting radical change: Theories, practices, places and politics of creativity as intervention“, in: Anjeline de Dios/Lily Kong (Hg.), Handbook on the geographies of creativity, Cheltenham: Edward Elgar, S. 266-281.

Merhar, Amelia (2019): „Too long, didn't read: The case for academic zines“, in: The Northern Review 49, S. 191-194.

Merleau-Ponty, Maurice (2002): The phenomenology of perception, London: Routledge.
Mountz, Alison/Bonds, Anne/Mansfield, Becky/Loyd, Jenna/Hyndman, Jennifer/Walton-Roberts, Margaret/Basu, Ranu/Whitson, Risa/Hawkins, Roberta/Hamilton, Trina/Curran, Winifred (2015): „For slow scholarship: A feminist politics of resistance through collective action in the neoliberal university", in: ACME 14 (4), S. 1235-1259.
Paterson, Mark (2009): „Haptic geographies: Ethnography, haptic knowledges and sensuous dispositions", in: Progress in Human Geography 33 (6), S. 766-788.
Peterson, Melike (2020): „Objects in focus groups: Materiality and shaping multicultural (research) encounters", in: Qualitative Research 22 (1), S. 24-39.
Piepmeier, Alison (2008): „Why zines matter: Materiality and the creation of embodied community", in: American Periodicals 18 (2), S. 213-238.
Piepmeier, Alison (2014): „Pedagogy of hope: Feminist zines", in: Elke Zobl/Ricarda Drüeke (Hg.), Feminist Media: participatory spaces, networks and cultural citizenship, Bielefeld: transcript, S. 250-263.
Radway, Janice (2011): „Zines, half-lives, and afterlives: On the temporalities of social and political change", in: PMLA – Publications of the Modern Language Association of America 126, S. 140-150.
Roberts, Elisabeth (2012): „Geography and the visual image: A hauntological approach", in: Progress in Human Geography 37 (3), S. 386-402.
Rose, Gillian (2016): Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials, London: SAGE.
Thumala Olave, Maria Angelica (2018): „Reading matters: Towards a cultural sociology of reading", in: American Journal of Cultural Sociology 6 (3), S. 417-454.
Vacchelli, Elena (2017): „Embodiment in qualitative research: Collage making with migrant, refugee and asylum seeking women", in: Qualitative Research 18 (2), S. 171-190.
Valli, Chiara (2021): „Participatory dissemination: Bridging in-depth interviews, participation, and creative visual methods through Interview-Based Zine-Making (IBZM)", in: Fennia 199 (1), S. 25-45.
Velasco, Gabriella/Faria, Caroline/Walenta, Jayme (2020): „Imagining environmental justice ‚across the street': Zine-making as creative feminist geographic method", in: GeoHumanities 6 (2), S. 347-370.
Vong, Silvia (2016): „Reporting or reconstructing? The zine as a medium for reflecting on research experiences", in: Communications in Information Literacy 10 (1), S. 62-80.
Watson, Ash/Bennett, Andy (2021): „The felt value of reading zines", in: American Journal of Cultural Sociology 9, S. 115-149.
Wee, Daniel Vincent (2017): „We need to talk about zines: The case for collecting alternative publications in the Australian Academic University Library", in: Journal of the Australian Library and Information Association 66 (2), S. 152-161.



Superkräfte im Klassenzimmer - Methode „Power Puppet Show"

Nina Scheer

6 Superkräfte im Klassenzimmer – Methode „Power Puppet Show“

Nina Scheer

Um was geht’s gerade? Wann fängt die nächste Stunde an? Was hast du in Mathe? Hast du die Hausaufgaben? Kommst du heute? Gleich ist Pause … – Erinnerungen an ein Gespräch unter Schüler:innen. Die Fragen verweisen auf vermeintliche Selbstverständlichkeiten im Schulalltag: die zeitliche Taktung des Lernens, Noten und Leistung, Abschweifen und Nichterscheinen (Widerstand?) und die Erleichterung, die eine Pause geben kann. In Schulen gibt es bestimmte Vorstellungen von ‚richtigem‘ Verhalten. Sie funktionieren über Normierungen und Disziplinierungen wie dem Sitzen im Unterricht, Reden, wenn Mensch aufgerufen wird, Gehen auf den Fluren, Rennen im Sportunterricht. Was die Beispiele bereits zeigen: Schule hat eine körperliche Dimension. Die chilenische Kindheitssoziologin Iskra Pavez Soto erklärt, dass zivilisierende Maßnahmen in Schulen eine Normierung der Vielzahl an körperlichen Ausdrucksweisen durch Beherrschung und Diskretion beinhalteten (vgl. Pavez Soto 2012: 84).

Ein Begriff wie ‚Brennpunktschule‘ veranschaulicht außerdem, dass Schulen in Macht- und Herrschaftsverhältnisse eingewoben sind. In dem Begriff stecken klassistische und rassistische Zuschreibungen, die diejenige Schule und deren Schüler:innen per se als problematisch oder defizitär einordnen (vgl. Hummrich 2022: 25). Nahezu paradox dazu scheint die Erkenntnis, dass ‚gut Lernen können‘ eng damit verknüpft ist, ob Menschen sich anerkannt und wertgeschätzt fühlen (vgl. Bordo-Benavides 2018: 1 ff.).

Das Konflikt- und Unterdrückungspotenzial, das aus der Normierung und Begrenzung von Körpern resultiert, und die damit einhergehenden emotionalen Zusammenhänge für Schüler:innen waren eine Motivation, mit (Forschungs-)Methoden in einer Schule zu arbeiten, die hegemoniale Wissensproduktionsformen herausfordern. Als Mittel dafür wurden künstlerisch kreative Methoden gewählt. Denn sie erlauben es, Utopien zu entwerfen, können Transportmedien sein für Emotionen und enthalten Angebote für vielfältige Interaktionen. Entwickelt wurde eine ganzheitliche Forschungsmethode, genannt Power Puppet Show, die mit einem Mix aus verschiedenen kreativen, imaginativen und interaktiven Methodenbausteinen Zugänge zu bestärkenden körperlichen und emotionalen Wissensbeständen schaffen möchte. Im Zentrum des Methodenmixes steht die Imagination einer eigenen Superkraft. Inspiriert sind die Methoden von theaterpädagogischen Ansätzen wie dem Theater der Unterdrückten von Augusto Boal. Das Methodendesign wurde während eines Praktikums an einer freien demokratischen Grundschule in Hamburg entwickelt, auf diesen Kontext abgestimmt und im Rahmen einer eigenen Masterarbeit (Scheer 2019) erprobt. Eine Besonderheit der Schule ist, dass sie bereits einen diskriminierungskritischen Anspruch hat und Wert legt auf die Partizipation der Schüler:innen an der Gestaltung ihrer Lernprozesse und des Schulalltags. Geprägt ist die Ausgestaltung und Umsetzung der Power Puppet Show von verschiedenen theoretischen und methodologischen Überlegungen, die sich an einer Schnittstelle von dekolonialen und feministischen Theorien sowie *children’s geographies* verorten lassen. In allen drei Bereichen finden spezifische machtkritische Auseinandersetzungen mit ‚Körpern‘ statt. Im folgenden Abschnitt werden diese drei Bereiche in ihrer Verschränkung und Bedeutung für den Raum Schule beleuchtet.

Was dekoloniale und feministische Theorien und Geographien von Kindheit und Jugend zu Körpern und Emotionen in Schulen sagen

Dekoloniale Theoretiker:innen zeigen, dass sich im Europa der Aufklärung ein hegemoniales Verständnis einer Hierarchie von ‚Vernunft' über ‚Körper' etablierte. Dem voraus ging eine Trennung der beiden Bereiche, genannt *mind/body split*. Diese Trennung und Hierarchisierung nahm schließlich eine zentrale Funktion in der Verbreitung und Aufrechterhaltung kolonialer und patriarchaler Macht- und Herrschaftsverhältnisse ein. Sie wurde genutzt für die Rechtfertigung der Unterdrückung und Ausbeutung von (bestimmten) Körpern und ist bis heute in der Abwertung von normabweichenden Körpern präsent (vgl. Quijano 2020: 891).

Diese Abwertungen werden vielfach von feministischen Theoretiker:innen aufgedeckt und angefochten. Sie zeigen zum Beispiel, dass die Zuschreibung zu Frauen* als zu ‚körperlich' und ‚emotional' ihren Ausschluss aus vielen Bereichen der öffentlichen und vermeintlich ‚vernünftigen', ‚rationalen' Sphäre ermöglichte (vgl. Boler 1999: 7). Im gleichen Zug wurden neben Frauen* auch Emotionen ins Private verdrängt. Noch heute werden sie in vielen Bereichen des öffentlichen Lebens (Schule, Arbeit etc.) nicht mitgedacht, was zu einer fortlaufenden Reproduktion des *mind/body split* führt (ebd.: 19). In eurozentristisch geprägten Bildungseinrichtungen spiegelt sich die vermeintliche Trennung in einem Fokus auf kognitives Lernen und einer Missachtung des Körpers als Ganzes. Shari Stenberg betont aber, dass dies im Widerspruch dazu steht, wie wir Lernen: „[W]e learn through our bodies and bodies are the outcome of our learning" (2002: 49).

Forscher:innen der *children's geographies* blicken ebenfalls kritisch in die Zeit der Aufklärung zurück und zeigen, dass bestimmte Kindheitsbilder, die während der Aufklärung theoretisiert wurden, Einzug fanden in koloniale Herrschaftslegitimationen. Verschiedene weiße Aufklärer präg(t)en Zuschreibungen, die Kinder als: „inherently wild, evil, angelic, vulnerably, innocent or incapably noble" (Finn/McEvan 2015: 117) einordneten. Ein Bestandteil dieser Perspektiven war es, Kindheit als eine Art ‚prä-soziales' Stadium und Kinder (minderjährig) in der Entwicklung zu einer ‚mündigen' erwachsenen Person zu begreifen. Mit dem Begriff ‚Adultismus' lassen sich solche – auch heute noch wirkmächtigen – Zuschreibungen erklären, die in Machtasymmetrien und der Dominanz von Erwachsenen gegenüber Kindern resultieren[1]. Die Vorstellung von Kindheit als prä-soziales Stadium, das erst mit der Sozialisation und Erziehung durch Erwachsene abgelegt wird, ist auch in Schulen verankert. Wie Pavez Soto erklärt, liegt der Fokus der Schulbildung meist auf dem Resultat ‚erwachsen' und nicht auf den Kindern und den Machtverhältnissen, die jetzt in der Schule wirken (2012: 84). Ebenfalls Einzug in die Schule erhielt das Bild von Kindern/Schüler:innen als „lernend/nicht-wissend" und Erwachsenen/Lehrer:innen als „lehrend/wissend" (Kazeem-Kaminski 2016: 80).

Die geforderte Kontrolle von Körpern und Emotionen in Schulen trägt dabei zur Stabilisierung der Machtverhältnisse bei. Einerseits sollen Gefühle wie Wut (Widerstand) oder Zuneigung zugunsten der Informationsaufnahme unterdrückt werden. Andererseits resultieren Ein- und Ausschlüsse sowie

1 „Adultismus beschreibt die Diskriminierung von Kindern* und Jugendlichen*, die aus dem Machtungleichgewicht zwischen erwachsenen und jungen Menschen* hervorgeht. Adultismus drückt sich in dem Verhalten und der Einstellung Erwachsener* aus, junge Menschen* in ihren Ansichten und Gefühlen aufgrund ihres Alters nicht ernst nehmen zu müssen, wird jedoch auch institutionell, bspw. durch Schule oder gesetzliche Regelwerke hergestellt und re/produziert." (Singer 2019: 434)

Konkurrenz unter Schüler:innen in Auf- und Abwertungsmechanismen. Damit einher gehen Über- und Unterlegenheitsgefühle und Emotionen wie Scham und Eifersucht (vgl. Boler 1999: 21). Diese emotionale Strukturierung entfaltet entlang von Differenzkategorien wie Herkunft, Geschlecht, Gesundheit und Aussehen unterschiedliche Wirkungen (vgl. Singer 2019: 118).

Dekoloniale und feministische Theorien sowie *children's geographies* liefern neben kritischen Perspektiven auch Möglichkeiten von Auswegen aus diesen Strukturen. Katrin Singer beispielsweise schreibt, dass „ein zentrales Anliegen geographischer Forschung war und ist, Kindheit nicht auf eine Lebensphase des (Erwachsen-)Werdens zu reduzieren, sondern Kindsein* mit all seinen Praktiken, Wissensproduktionen, Emotionalitäten, Räumlichkeiten und Dynamiken in den Vordergrund der Analyse zu stellen" (2019: 122). Auf der Suche nach bestärkenden Perspektiven auf ‚Körper' können dekoloniale Perspektiven Anreize zum Umdenken/Handeln geben. Sie enthalten eine Fülle von Wissen über Selbstermächtigung, die den Köper „como primer territorio de lucha" (Cruz et al. 2017: 37)[2] ins Zentrum stellt. Hinzu kommt, dass auch widerständige Praxen und Empowerment-Prozesse eine emotionale Dimension aufweisen: „Feeling power, on the other hand, directs us to explore how people resist our oppression and subjugation" (Boler 1999: 4).

Auf Basis dieses Hintergrundwissens soll in diesem Beitrag folgenden Fragen nachgegangen werden: Wie kann Schule ein Ort sein, der die angesprochenen Diskriminierungspraxen nicht reproduziert, sondern empowernde Erfahrungsräume für die Schüler:innen schafft? Welche Erkenntnisse enthalten die kreativen und imaginativen Methoden der Power Puppet Show über emotional-körperliche Dimensionen? Und welche Potenziale ergeben sich durch die Anwendung dekolonialer und feministischer Perspektiven auf Forschungen und Bildungskontexte, um eurozentristische Denk- und Handlungssysteme zu diversifizieren?

Machtkritische methodologische Herangehensweisen an die Power Puppet Show

Auf der Suche nach Methoden, die sich für eine machtkritische Forschung mit Kindern und Jugendlichen eignen, wurde auch das bestehende methodische Repertoire kritisch hinterfragt. Im Folgenden werden Ausschlüsse durch Methoden reflektiert sowie machtkritische Inspirationen und die Schlüsse daraus für die Power Puppet Show vorgestellt.

Reflexion von Ein- und Ausschlüssen und adressierten Wissensformen durch die Methoden

Klassische Interviewformate sind eher kognitiv und sprachbasiert und erfordern damit gewisse Fähigkeiten, sich auszudrücken. Für die Arbeit mit bestimmten Zielgruppen, dazu zählen auch (junge) Kinder, kann ein klassisches Interview oder ein Fragebogen eine Hürde bedeuten, das eigene Wissen darzulegen. Ein Grund dafür ist, dass die gängigen Forschungsmethoden auf die Normen ‚erwachsen' oder auch ‚deutschsprachig' und ‚able-bodied' ausgerichtet sind (vgl. Schreiber 2015: 9). Eine Strategie der Power Puppet Show war daher, mit einem Methodenmix aus unterschiedlichen kreativen Zugängen und Ausdrucksformen (Sprechen, Malen, Spielen, in Gruppen, alleine …) vielseitige Kompetenzen und Neigungen zu adressieren und damit Ausschlüssen vorzubeugen.

2 „Körper als erstes Territorium für Widerstand/Kampf" (eigene Übersetzung).

Mit kreativen Methoden zu arbeiten, bot außerdem eine weitere Chance, denn „[...] in jedem Fall ist künstlerisches Wissen sinnlich und körperlich ‚embodied knowledge'. Das Wissen, nach dem künstlerische Forschung strebt, ist ein gefühltes Wissen" (Klein 2011: 3). Unter den künstlerischen Methoden lieferten besonders die Theatermethoden durch ihre ganzheitliche Körperarbeit ein breites Spektrum an Möglichkeiten, körperlich sinnliche Wissensformen anzusprechen.

Zudem kann bei der Wahl der Methoden von *children's geographies* gelernt werden, Alter als einen konstituierenden Faktor einzubeziehen. Doch wie sieht ein geeignetes Austauschmedium aus, das Alter sowohl mitdenkt als auch heterogene Ausdrucksformen erlaubt? In der Power Puppet Show fiel die Wahl auf einen Wissenstransfer via Puppen und Figuren. Sie sind einerseits ein Medium, das nah an der alltäglichen Realität der jungen Teilnehmenden in der ausgewählten Grundschule ist. Andererseits bieten sie vielschichtige Möglichkeiten, eigene Geschichten zu erzählen und diese in Interaktion treten zu lassen. Die Interaktion mit Spielzeugen kann eine körperlich ganzheitliche Erfahrung enthalten und den Spielenden Wege ebnen, emotionale Welten transparent zu machen (vgl. Woodyer 2008: 350).

Adultismuskritische Reflexion der Rolle als erwachsene Forschende

Ein weiterer Baustein für eine herrschaftskritische Forschungspraxis ist die Reflexion der eigenen Position innerhalb des Geflechts aus Privilegien und Deprivilegierungen. Insbesondere der eigene Umgang mit dem Machtverhältnis als erwachsene Forschende ist in der Zusammenarbeit mit Kindern zu hinterfragen, denn sehr leicht können oben genannte Zuschreibungen zu Lehrer:innen und Schüler:innen sich auf Forscher:in und Teilnehmer:innen übertragen. Für ein Umdenken dieser Kategorien ist der Ansatz von Augusto Boal inspirierend, der in seinem Theater der Unterdrückten einen Weg fand, die Grenzen von Schauspieler:innen und Zuschauer:innen zu lockern und Rollenwechsel zu ermöglichen (vgl. Boal 1980: 12). Die Power Puppet Show greift diesen Gedanken methodologisch auf und versucht die Grenzen von Lehrer:innen und Schüler:innen sowie Forscher:innen und Forschungsteilnehmer:innen umzugestalten. Denn letztlich sind immer beide beides: Lehrende auch Lernende und umgekehrt. In diesem Sinne sind die Teilnehmer:innen ebenso Forscher:innen, Künstler:innen und in der spielerischen Umsetzung der Ideen ‚(Schau-)Spieler:innen' ihrer Realitäten. Zusätzlich erlaubt ein spielerischer Rahmen durch fantasievolle Erweiterungen und Reaktionen, Machtverhältnisse beweglich zu verhandeln.

Machtverhältnisse von Kindern und Erwachsenen in der Forschung mitzudenken heißt, in der Wahl der Wissenstransferformate mitzuberücksichtigen, welche für Kinder interessant sein können. Wichtig ist dabei, nicht davon auszugehen, dass ein Zugang auch für alle Kinder funktioniert oder dass der Zugang nicht auch für Erwachsene interessant sein kann. Der Erstdurchlauf der Power Puppet Show war zum Beispiel geprägt von der Vorannahme, dass alle Kinder gerne spielen. Oder zugespitzt formuliert: ‚Alle Kinder spielen gerne mit Figuren/Puppen' und ‚Erwachsene spielen nicht gerne mit Figuren/Puppen'. Dieses Beispiel veranschaulicht den internalisierten Othering-Mechanismus von Kindern

Du gehst wie immer jeden Abend ins Bett

mal ein Rasch

mal ein Lachen

du lauschst noch eine Weile

langsam schläfst du ein

In dieser Nacht passiert es!

Die ersten Sonnenstrahlen kitz



Du hast Superkräfte bekommen

Welche Superkraft hast du bekommen?
Wie funktioniert deine Superkraft?
Welche Farbe hat deine Superkraft?
Welches Geräusch macht deine Superkraft?
Ist sie immer da, oder kommt sie bei einem bestimmten Signal?
Wenn du deine Superkraft benutzt, wie bewegst du dich dann?
Von wo in deinem Körper kommt deine Superkraft?

eln dich an der Nasenspitze, der Morgen kommt, du wachst auf und ...

und Erwachsenen mit einhergehender Homogenisierung der jeweiligen ‚Gruppen'. Eine Strategie, der Re-Produktion von Othering-Praxen entgegenzuwirken, kann sein, die Forschung an gemeinsamen Interessengebieten auszurichten. Dies konnte in der Power Puppet Show realisiert werden, da die forschende Person über Theaterkontexte auch das Puppenspiel wieder für sich entdeckt hatte sowie das Thema ‚Superkräfte' zu einem übergreifenden Interessengebiet zählte.

Empowerment als Forschungshaltung in Schulen – Arbeit mit Superkräften

Wie oben bereits erwähnt, ist ein Bestandteil von Diskriminierungspraxen häufig ein defizitärer Blickwinkel auf die sogenannten ‚Anderen'. Empowerment dagegen heißt „‚mächtig' und kraftvoll genug [zu] sein, um selbstständig, selbstwirksam und autonom agieren zu können. Die Empowermentarbeit mit Kindern […] nimmt Kinder als gleichwertige Persönlichkeiten mit ihren Bedürfnissen, Stärken, Interessen, Ängsten und Vorlieben wahr" (Bordo-Benavides 2018: 1). Ein Ziel der Power Puppet Show ist daher, Empowerment als Forschungshaltung für die Ausgestaltung der Methoden zu nutzen und sie auf eine bestärkende Selbstwahrnehmung auszurichten.

Das Thema ‚Superkräfte' als ein Medium für den Austausch zu nutzen, schien hierfür sehr geeignet. Superkräfte bergen widerständige und empowernde Potenziale, denn sie „befriedigen die menschliche Sehnsucht danach, stärker als alle Widerstände zu sein […], [dass] Unrechtes beseitigt werde [und] […] Unterdrückte ihren Unterdrückern ein Schnippchen schlagen" (Marston 2018: 260). In der Power Puppet Show wurde eine introspektive Methode, ähnlich dem Regenbogen der Wünsche von Augusto Boal (2013), bereitgestellt, die mit der Imagination einer eigenen Superkraft arbeitet (s. Magische Nacht im nächsten Abschnitt). Eine eigene Superkraft enthält die Idee, etwas ‚richtig gut' zu können – eine Möglichkeit, diesen Wunsch auf eine Art auszudrücken, dem keine Grenzen gesetzt sind und der mächtig sein kann. Die Comunidad de Productores en Artes (COMPA) berichten aus ihrer Erfahrung mit theaterpädagogischen Methoden, dass „Imagination ein mächtiges Werkzeug für die Befreiung – wenigstens für den Moment – aus einer schwierigen Situation […] darstellt und auf lange Sicht auch ein Werkzeug zur Veränderung von Leben sein kann" (COMPA 2019: 53). Im besten Fall kann die Vorstellung einer Superkraft eine bestärkende Selbstwahrnehmung erzeugen, die an ein Empowerment „[from] within" (Mosedale 2003: 6) anknüpft. Zusätzlich ermöglicht die Fokussierung auf den ‚inneren Blick' auch den Ausdruck eigener Beschreibungen von Bildern, Ideen und Wünschen. Superkräfte kann einfach jede:r haben, die:der sich diese imaginiert. So ein Ansatz, der Selbst- statt Fremdbeschreibungen enthält, kann adultistischen Machtverhältnissen entgegentreten und ist nicht an intersektionale Kategorisierungen gebunden.

Der Methodenmix der Power Puppet Show

Die Power Puppet Show wurde im Workshop-Format aufgebaut und an den Kontext freie Schule angepasst. Sie besteht aus einem Ankomm- und Aufwärmteil (Superkräfte – Warm-up), dem Hauptteil, in dem die Superkräfte herausgefunden und ‚materialisiert' werden (Magische Nacht und Power-Puppets-Basteln), und einem Projektabschluss (Stadtteilexkursion: Rettet die:den Zeitreisende:n). Die erste

Phase wird von vielen theaterpädagogischen Handbüchern als wichtig beschrieben, um „Körper und Geist" (Grosser o.J.: 5) aufzuwärmen und sich auf die Gruppe einzustimmen. Der ‚Hauptteil' ist für die anschließende Analyse im Hinblick auf Körper und Emotionen besonders aufschlussreich. Und im Abschlussteil geht es darum, das Projekt abzurunden. Aufgrund des Forschungsinteresses liegt im Folgenden der Fokus auf dem Hauptteil.

Die Methode der Magischen Nacht eröffnet einen fiktionalen Raum des ‚Was wäre, wenn …'. Sie ist eine der zentralen Methoden, denn mit ihrer Hilfe bekommen die Teilnehmenden die Möglichkeit, spielerisch eine kraftvolle Vorstellung von sich selbst zu erzeugen und den jeweiligen Superkräften Gestalt zu verleihen. Ziel der Methode ist es, mit der ‚inneren Welt' eines Menschen in Kontakt zu kommen und indirekt nach Bedürfnissen zu fragen, ohne diese problemzentrierend darzustellen oder mit dem ‚Defizit-Blick' abzufragen. Zu diesem Zweck wurde eine Geschichte, eine Art Traumreise, konzipiert und vorgetragen. Der durch die Geschichte erzeugte Fantasieraum schaffte Möglichkeiten, diesen individuell mit Bildern und Leben zu füllen, während anregende Fragen halfen, die Fantasie zu aktivieren und Superkräfte auszugestalten.


Abbildung 1: Superkräfte ‚Feuer' und ‚Regenbogenkraft'

Nach der Magischen Nacht gab es im Magischen Malkurs die Möglichkeit, die eigenen Superkräfte zu zeichnen und ihnen Gestalt zu verleihen. Parallel dazu wurde als Interviewformat die sogenannte Superkräfte-Annahme-Stelle installiert. Sie bot die Möglichkeit, mit den Teilnehmenden über ihre Superkräfte ins Gespräch zu kommen. Die Superkräfte-Annahme-Stelle kann den Kindern, wie eine Art Institution vorgestellt werden, in der die Superkräfte offiziell dokumentiert werden.

Die forschende Person kann diesen Ort besonders gestalten, beispielsweise durch Verkleidung oder kreative Dokumentationsformate, und damit eine Gesprächssituation schaffen, die sich thematisch in die Power Puppet Show eingliedert und für die Schüler:innen ansprechend ist. Auf Basis dieser Informationen kann die nächste Einheit, Power-Puppets-Basteln, vorbereitet werden. Durch den partizipativen Charakter eröffnen sich verschiedene Formen der Umsetzung. In der Power Puppet Show entstanden sowohl ‚menschenähnliche Figuren' (s. Abb. 1, rechts) als auch abstrakte Ausdrücke für die jeweiligen Superkräfte (s. Abb. 1, links). Die Styroporkugel war für die Teilnehmenden besonders attraktiv und wurde zu einem Motor für Kreativität: Der darin enthaltene Hohlraum löste Neugier aus und inspirierte dazu, hier Besonderes zu verbergen (s. Abb. 2). Während die Kugeln eher das Potenzial haben, die Superkraft expressiv darzustellen und mehr kreative Gestaltungsfreiräume bieten, ermöglichen die menschenähnlichen Puppen weitere Spiel- und Interaktionsmöglichkeiten, zum Beispiel mit den Puppen der anderen Teilnehmenden. Je nach Ziel der Forschung kann hier die eine oder andere Richtung verstärkt werden.

Potenziale und Grenzen der Power Puppet Show

Sowohl in den Gesprächen der Superkräfte-Annahme-Stelle als auch während der Phase des Power-Puppets-Bastelns berichteten die Teilnehmenden von ihren Superkräften und deren Ausgestaltung. Es entstanden viele verschiedene Superkräfte, darunter ‚Regenbogen-Superkraft', ‚Wasser bändigen', ‚In einen Dinosaurier verwandeln', ‚Durch die Zeit reisen' oder ‚Unsichtbar werden'. Oft schilderten die Teilnehmer:innen, wie die Superkräfte dazu dienten, eine potenziell disempowernde Ausgangslage zu meistern: „Wenn etwas Gefährliches auf mich zukommt, aktiviert sich die Superkraft von selbst." Die Superkräfte aktivierten sich bei Ängsten, Stress oder Wut und wurden zur Gefahrenabwehr genutzt. Aber auch Witz und Wohlbefinden, Gelüste, bunte Ideen und Fürsorge wurden zum Motor für die Superkräfte der Kinder.

Als ‚Kräfte' wurden wiederkehrend die Elemente Feuer, Wasser, Luft und Erde eingesetzt. In der Abbildung 2 (links) ist die Darstellung der Superkraft ‚Vier Elemente' zu sehen: Die große rote Kugel repräsentiert das Element Feuer, Wasser wird symbolisiert durch die kleine blaue Kugel in ihrem Inneren; Erde ist die Plattform, auf der die Feuerkugel steht, und Luft wird durch eine Extrakugel in Blau, Rot und Gold dargestellt.



Abbildung 2: Innenansicht der Superkräfte (von links): ‚Vier Elemente', ‚Mit Pflanzen sprechen' und ‚Telekinese'

Einige setzten die Interaktion und Kommunikation mit Pflanzen und Tieren als zentralen Aspekt ihrer Superkräfte ein wie beispielsweise in der Superkraft ‚Mit Pflanzen sprechen' (s. Abb. 2, Mitte). Aber auch Lebewesen wie Schildkröten und schwarze Panther, bereits ausgestorbene Tiere (Dinosaurier) und Fantasiewesen wie Drachen und Zaubervögel wurden in die Superkräfte einbezogen. Meist konnten sich die Teilnehmenden dabei in diese Tiere verwandeln.

Steckt in ‚natürlichen' Superkräften ein empowerndes Potenzial?

Über das fantasievolle Medium von Superkräften zeigten die Teilnehmer:innen, dass sie aus Tieren, Pflanzen, Wasser, Feuer, Regenbogen und der Interaktion mit diesen Kraft beziehen. Indem die Teilnehmenden die Kraft eines Tieres als persönliche Superkraft nutzten, drückten sie eine Wertschätzung zu diesem Lebewesen aus und fühlten sich gewissermaßen in seine Kräfte hinein. Damit verweisen sie auf das Machtpotenzial von ‚Natur'. Deutlich wurde dieser Aspekt besonders bei der Superkraft ‚Feuer' (s. Abb.1): Die Teilnehmende wählte mit Feuer ein Element, vor dem sie üblicherweise Angst hat, und setzte dieses nun zur Verteidigung gegen Böses ein. Indem sich die Person diese Superkraft

aneignet und zur Verteidigung einsetzt, eignet sie sich auch den Respekt an, den sie selbst vor dieser hat. Dabei kann eine Umwandlung von Angst in eine selbstermächtigende Vision erfolgen.

Die Arbeit mit Superkräften adressiert eine Wahrnehmung von Mensch-Natur-Verhältnissen, die die Verbundenheit von Mensch und Natur verdeutlicht. Eine weitere Teilnehmende erörterte zu ihrer Superkraft ‚Wasser bändigen', dass Wasser sowohl in Flüssen als auch in Menschen und Pflanzen zu finden sei. Damit veranschaulichte sie, dass Menschen Teil sind der Natur (vgl. Cruz et al. 2017: 35). Diese Bilder stehen im Kontrast zu binären Auffassungen von Mensch und Natur und brechen diese auf. Es zeigte sich hier, dass es den Kindern im Prozess der Forschung durch ihre kreative Imaginationskraft gelang, vermeintlich feste Grenzen und Beziehungsebenen neu zu verhandeln. Dies ist eine Besonderheit der Arbeit mit Superkräften. Kritisch sei hier allerdings anzumerken, dass viele Superkräfte auch Tendenzen enthalten, Natur zu kontrollieren. Über die Darstellungen in Medien und Filmen von Superheld:innen besteht die Gefahr, dass eurozentristische Vorstellungen von einer kontrollierbaren Natur einfließen.

Was kann mit den Methoden über ‚Körper' erzählt werden?

Die Frage in der Magischen Nacht nach dem Ursprung der Superkraft im Körper schaffte einen Anreiz, die Selbstwahrnehmung mit der Körperwahrnehmung zu verknüpfen, und zeigte, wo die Teilnehmenden ihre Stärken verorteten. In der Superkräfte-Annahme-Stelle wurden in den Gesprächen oft einzelne Körperteile besonders hervorgehoben (zum Beispiel die Hände oder Augen), aber auch die Mächtigkeit des gesamten Körpers veranschaulicht. Ein Teilnehmer schilderte, seine Superkraft komme vom Herzen, dehne sich von dort aus und wickele sich dann um den Körper. Seine Kraft sei immer da, aber um sie in Gang zu setzen, brauche er Konzentration. Dies ist ein starkes Bild, wie sich Kognition (Konzentration) und übriges Körpergefühl gegenseitig beeinflussen können, und zeigt: Wir sind nicht entweder Körper oder Kognition, und kein Teil ist wichtiger als der andere.

Für einige war die Superkraft in der Imagination körperlich sehr expressiv, so konnten sie zum Beispiel mit Lianenfingern über sich hinauswachsen und damit die Grenzen des eigenen Körpers überwinden. In manchen Superkräften zeigte sich außerdem ein Wunsch nach ‚Entkopplung' von der eigenen Physis: Unsichtbarkeit, also die Sichtbarkeit des eigenen Körpers verändern, Schwerkraft aussetzen und dadurch die körperliche Gebundenheit an die Erde auflösen oder Zeit- und Raumreisen und damit die körperliche Gebundenheit an Orte und Zeiten verändern. Indirekt ist dies ein Hinweis auf die Macht des Körpers selbst. Denn er ist immer da, er kann nicht nicht existieren (vgl. Mujer urbana activista in Cruz et al. 2017: 37).

Der ‚Körper' wird mit diesen Methoden komplexer adressiert als in den Settings, die üblicherweise der Zuwendung zum Körper dienen, wie beispielsweise Sportunterricht. Gleichzeitig zeigen sich hier auch Herausforderungen

für die klassische Forschung. Denn in vielen Momenten der Power Puppet Show lagerte das entstandene Wissen vornehmlich im ‚Machen'. Ein Teil dieses ‚embodied knowledge' bleibt körperlich – und erst durch das körperliche Erleben wird das darin enthaltene Wissen begreiflich.

Wie konnten durch die Methoden Emotionen thematisiert werden?

Im Nachgang zeigte sich: Emotionen waren oft ein Auslöser für den Einsatz von Superkräften. Das Besondere dabei war, dass Stress und Wut thematisiert werden konnten, aber mit fantasievollen Kanalisationen für Wut sowie mit Visionen von Auswegen aus diesem Unbehagen. Wut konnte dadurch eine positive Konnotation erhalten. Außerdem spielten Momente von Gemeinschaft, Fürsorge und Konfliktlösung auf der emotionalen Ebene eine wichtige Rolle. Das fantasievolle Erleben von imaginierten ‚Extremsituationen' ermöglichte es, spielerisch Handlungsstrategien zu erproben, deren Kompetenzen auch für den Alltag bedeutsam sein können.

Reflexiv betrachtet war es jedoch herausfordernd, die Aussagen der Teilnehmenden auf ihren emotionalen Gehalt hin zu analysieren. Emotionen werden mit den Methoden zwar adressiert, doch auch hier eher indirekt. Eine weitere Einschränkung der verwendeten Methoden war, dass durch den fiktionalen Raum keine Aussagen über konkrete disempowernde Situationen und Erfahrungen ermöglicht wurden. In manchen Fällen ließen sich aber durchaus Informationen transportieren, die zeigten, welche reellen Sorgen und Bedürfnisse ein:e Schüler:in hat. Hier sollte die forschende Person die eigenen Kompetenzen im Blick behalten und gegebenenfalls die Verantwortung an Bezugspersonen oder Pädagog:innen abgegeben.

Reflexion der Ergebnisse im Hinblick auf die Reproduktion gesellschaftlicher Machtverhältnisse und Perspektiven für die Forschung

Auf verschiedene Weisen konnten die eingesetzten Methoden die Kategorien ‚Kinder' und ‚Erwachsene' immer wieder herausfordern. Das Anknüpfen an gemeinsame Interessenfelder stellte sich dabei als hilfreiche Strategie heraus, Othering-Praxen zu reduzieren. Spielerische Interaktion und kreatives Schaffen auch für erwachsene Forschende zu re-aktivieren, enthält eine machtkritische Dimension. Die Konstruktionen von Erwachsenen als eher ‚rational' und ‚vernünftig' und die Normierungserfahrungen, die Erwachsene während des Alterungsprozesses erleben, können spielerische Herangehensweisen mit zunehmendem Alter verkomplizieren. Das Ziel ist hierbei nicht, Alter als einen Faktor, der Interessen prägen kann, zu negieren, sondern vielmehr die Aufteilung in zwei Kategorien und deren Zuschreibungen zu hinterfragen.

Gleichzeitig sind auch die Imaginationswelten der Teilnehmenden nicht losgelöst von gesellschaftlichen Machtverhältnissen. Das Thema ‚Superkräfte' kann an bekannte Bilder von Superheld:innen anknüpfen. Beispielsweise verkörpern aktuelle Mainstream-Superhelden eher Bilder von starken und kämpferischen Männlichkeiten. Weibliche oder queere Superheld:innen sind dagegen nach wie vor unterrepräsentiert oder enthalten sexistische Darstellungen (vgl. Etter 2018: 253 f.). Diese Diskurse prägen die Geschlechtersozialisierungen und wurden zum Teil in der Wahl der Superkräfte reaktiviert. Trotz allem bot die Methode Raum für weiblich sozialisierte Teilnehmende, sich in kämpferische Superkräfte hineinzudenken, und für männlich sozialisierte Teilnehmende, sich in ‚caring powers' einzufühlen.

Die Überschneidung mit ‚Superhelden' einer kapitalistisch vermarktbaren Popkultur verweist auf die Einschränkungen machtkritischer und dekolonialer Perspektiven in den Methoden. Es kann infrage gestellt werden, inwieweit durch das Thema ‚Superkräfte' eine Dezentrierung eurozentristischer Wissensformen vorgenommen werden kann (vgl. Tuck/Yang 2012: 3). Die Anwendung dekolonialer Kritiken ermöglicht vielmehr eine Diversifizierung eurozentristischer Forschungs- und Bildungspraxen.

Zusammenfassung und Fazit

Künstlerische Methoden ermöglichten es, auf einladende Weise etwas über die Interessen der Teilnehmenden zu erfahren. Die Magische Nacht hat für die Schüler:innen einen spielerisch zu gestaltenden Imaginationsraum eröffnet, in dem die Aushandlung von Körper, Emotionen und Wissen nicht entlang strikter rationalisierter Möglichkeiten und Regeln verlaufen muss. Dabei entstanden Erfahrungsmöglichkeiten für „feeling power" (Boler 1999: 4), die sich mit kognitiver Anstrengung vom Herzen ausdehnten. Sie ließen die Hierarchisierung von ‚Emotion' und ‚Vernunft' hinfällig werden und konnten dem ‚*mind/body split*' etwas entgegensetzen. Dies stellt eine Besonderheit für den Kontext Schule dar, in dem üblicherweise emotionale Re-Produktionen von hegemonialen Machtverhältnissen stattfinden.

Verbinden wir die zentralen Ebenen dieser Arbeit – ‚Emotionen', ‚Körper' und ‚Natur' – miteinander, konnten die angewendeten Methoden folgende Verknüpfungen herstellen: Emotionen wirkten als Motivation und Ideengeber für Superkräfte, die wiederum Bezüge zu Natur aufwiesen und als selbstermächtigende Vision durch den eigenen Körper ausgedrückt wurden. Durch den Anreiz, in der Magischen Nacht die Selbstwahrnehmung mit der Körperwahrnehmung zu verbinden, konnte Lernen über die Verknüpfungen innerhalb des eigenen Körpers angeregt werden. Der Zugriff auf Natur als mächtig und deren körperterritoriale Verankerung verweisen auf dekoloniale Perspektiven innerhalb der Methoden. Die Ideen in einem kreativen Schaffensprozess zu vertiefen und Interaktionen freien Lauf zu lassen, steht im Kontrast zur Disziplinierung von Körpern in Schulen. Eine kritische Methodologie sowie die Anwendung dekolonialer Theorien ermöglicht es, Erfahrungen in der Aufweichung von Machtverhältnissen zu sammeln. Die Power Puppet Show zeigte, dass dies für Forschungen im Bereich der *children's geographies* inspirierend sein kann, denn es wurden diverse Bilder von Kindheiten und ihren Realitäten sichtbar und eine Unterteilung nach Altersstufen in ‚Kinder' und ‚Erwachsene' dynamisiert. Aus machtkritischer Perspektive muss aber immer wieder hinterfragt werden, wo die Methoden Gefahr laufen, eurozentristische Macht- und Herrschaftsverhältnisse zu reproduzieren – sei es in Vorannahmen über Teilnehmende, in konkurrierenden Momenten während der Durchführung oder wenn sich in den Ergebnissen gesellschaftliche Normen widerspiegeln.

Die Arbeit mit Superkräften birgt dennoch empowernde Potenziale. Durch ihre Superkraft können die Teilnehmenden zu den Stärksten der Starken zählen und diejenigen sein, die die Probleme lösen. Sich mit den eigenen Stärken, Wünschen und Interessen auf spielerische Weise zu beschäftigen, kann ein Motor sein für selbstermächtigendes Handeln und fördert eine Herangehensweise des Empowerment „[from] within" (Mosedale 2003: 5). Aus Empowerment-Perspektive unternahmen Künstler:innen des wirvier-Kollektivs eine interessante Erweiterung in der Arbeit mit Superkräften. In einem Amt für Superkräfte, als künstlerische Stadtteilintervention, vertrat das wirvier-Kollektiv die These: „Wenn viele Menschen sich zusammentun, kann eine Superkraft entstehen" (wirvier Performance Kollektiv 2021).

Bei einem Besuch des Superkräfteamtes wurden Superkräfte der einzelnen Kinder mit Unterstützung aller Schüler:innen realisiert. Die Arbeit mit Superkräften kann sich neben individuellem Empowerment auch auf kollektive Empowerment-Prozesse („power with"; vgl. Mosedale 2003: 6) ausrichten. Die Anwendung solcher Methoden im Kontext Schule kann eine Art forschungspraktische Intervention in den Klassenraum darstellen. Anstatt der eingangs beschriebenen Kontrolle von Emotionen und Körpern werden die jungen Menschen eingeladen, mit „Größenphantasien und Grenzüberschreitungen zu experimentieren" (King 2002: 97). Zudem stehen Lernprozesse, die eine bestärkende Erfahrung auf einer imaginativen spielerischen Ebene enthalten, im Kontrast zu dem herkömmlich im Lehrplan enthaltenen Wissen, das im Sinne einer kapitalistischen Verwertungslogik für das arbeitende „Resultat-Erwachsen" (Pavez Soto 2012: 84) ausbildet. Andersherum kann über die Superkraft ausgedrückte Wertschätzung von Handlungen aufzeigen, was es für die Schüler:innen zu berücksichtigen gilt, um Wohlbefinden herzustellen. Wie würden Schulen aussehen, wenn diese Interessen berücksichtigt würden und was würden die Schüler:innen wohl antworten auf die Frage: Welche Superkräfte braucht die Schule?

Literatur

Boal, Augusto (1980): Teatro del oprimido 1. Teoria y práctica, Buenos Aires: Nueva Imagen.

Boal, Augusto (2013): Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler, Berlin: Suhrkamp.

Boler, Megan (1999): Feeling power. Emotions and education, New York/London: Routledge.

Bordo-Benavides, Olenka (2018): „Empowerment mit Kindern und Reflexionen für die pädagogische Arbeit", in: Institut für den Situationsansatz/Fachstelle Kinderwelten (Hg.), Inklusion in der Fortbildungspraxis: Lernprozesse zur vorurteilsbewussten Bildung und Erziehung begleiten. Ein Methodenhandbuch, Berlin: Was mit Kindern.

COMPA (2019): „‚Den Wurm umarmen!' – Zur Relation von Körper und Territorium im Bildungsprozess. Aus der pädagogischen Praxis von COMPA an Schulen", in: COMPA/maiz/das kollektiv/Entschieden gegen Rassismus und Diskriminierung (Hg.), Pädagogik im globalen postkolonialen Raum. Bildungspotenziale von Dekolonisierung und Emanzipation, Weinheim/Basel: Beltz Juventa.

Cruz, Tania Delmy/Vázques, Eva/Rurales, Gabriela/Bayón Jiménez, Manuel/García-Torres, Miriam (Hg.) (2017): Mapeando el cuerpo-territorio. Guía metodología para mujeres que defienden sus territorios, Quito: Instituto de Estudios Ecologistas del Tercer Mundo.

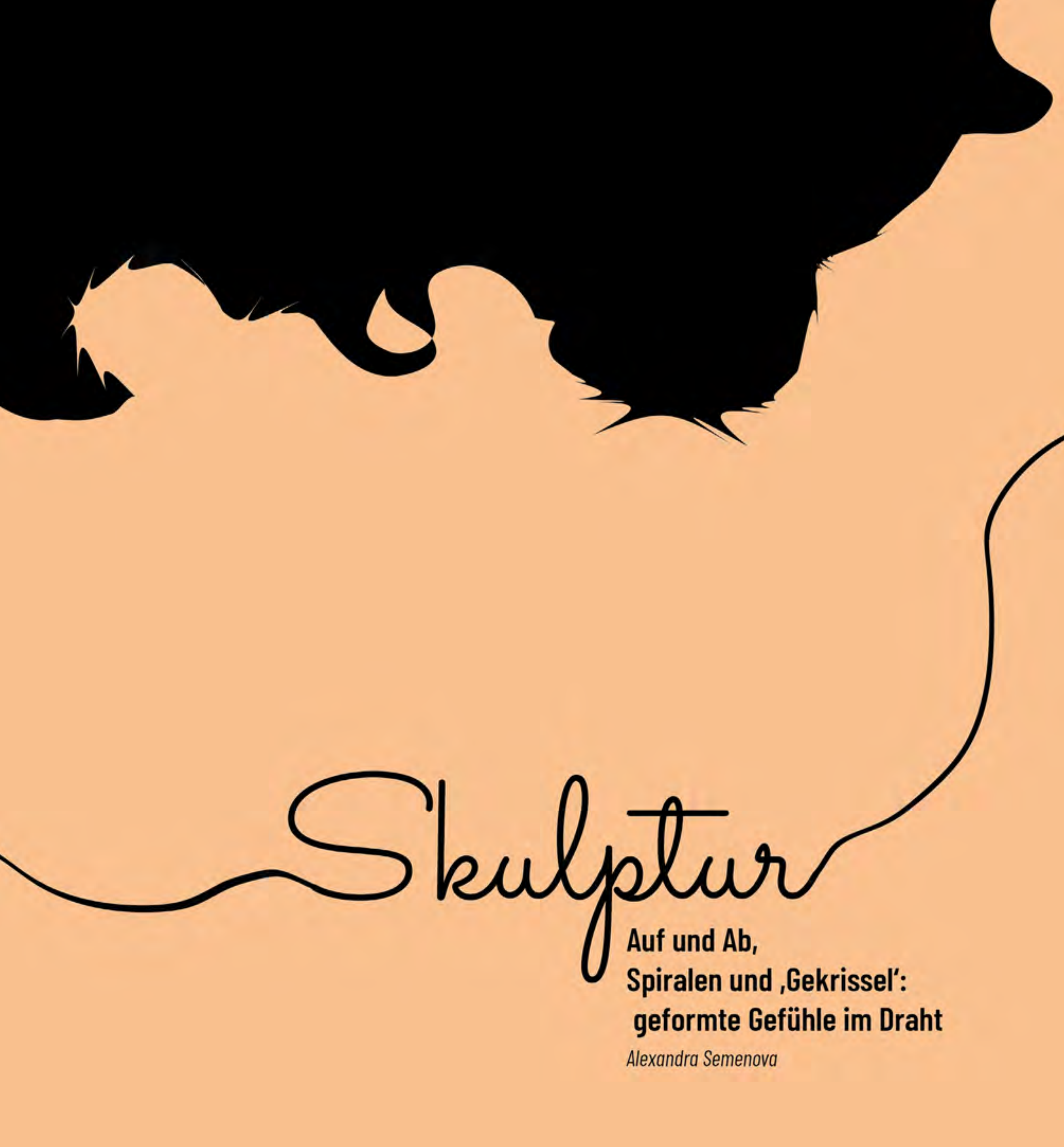
Etter, Lukas (2018): „IV. Frühe Stellungnahmen. Einführung", in: Lukas Etter/Thomas Nehrlich/Joanna Nowotny (Hg.), Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien, Bielefeld: transcript, S. 253-258.

Finn, Matt/McEvan, Cheryl (2015): „Left in the waiting room of history? Provincializing the European child", in: Interventions: International Journal of Postcolonial Studies 17 (1), S. 113-134.

Grosser, Simone (o.J.): Tool-kit II. Theater der Unterdrückten. Paulo Freire Zentrum für transdisziplinäre Entwicklungsforschung und dialogische Bildung. http://ungleichevielfalt.at/documents/TK/toolkit_2_Theater.pdf (letzter Zugriff am 03.07.2019).

Hummrich, Merle (2022): „Schule und Raum. Inklusion und Exklusion als Prozessdimensionen sozialer Differenzierung", in: DDS – Die Deutsche Schule 114 (1), S. 22-33.

Kazeem-Kaminski, Belinda (2016): Engaged pedagogy. Antidiskriminatorisches Lehren und Lernen bei bell hooks, Wien: Zaglossus.
King, Vera (2002): „Körper und Geschlecht in der Adoleszenz. Geschlechtsspezifische Aspekte der Entwicklung", in: Psychotherapie 7 (1), S. 92-100.
Klein, Julian (2011): „Was ist künstlerische Forschung?", in: kunsttexte.de – Journal für Kunst- und Bildgeschichte 2. https://doi.org/10.18452/6849.
Marston, William M. (2018): „Warum 100.000.000 Amerikaner Comics lesen", in: Lukas Etter/Thomas Nehrlich/Joanna Nowotny (Hg.), Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien, Bielefeld: transcript, S. 260-263.
Mosedale, Sarah (2003): Towards a framework for assessing empowerment. Impact Assessment for Research Centre (IARC), Working Paper Series 3. University of Manchester, Institute for Development Policy and Management. http://doi.org/10.22004/ag.econ.30578.
Pavez Soto, Iskra (2012): „Sociología de la infancia: Las niñas y los niños como actores sociales", in: Revista de Sociologí 27, S. 81-102.
Quijano, Aníbal (2020): Cuestiones y horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder, Buenos Aires: CLACSO.
Scheer, Nina (2019): Superkräfte – eine dekoloniale Perspektive? Autoethnographische Untersuchung des künstlerischen Forschungsprojekts Power Puppets Show an einer Grundschule in Hamburg. Unveröffentlichte Masterarbeit am Institut für Geographie, Universität Hamburg.
Schreiber, Verena (2015): „Geographien der Kindheit – Eckpunkte und Anliegen eines Forschungsfelds", in: Feministische Geo-RundMail 62, S. 2-4.
Singer, Katrin (2019): Confluencing worlds. Skizzen zur Kolonialität von Kindheit, Natur und Forschung im Callejón de Huaylas, Peru. Unveröffentlichte Doktorarbeit am Institut für Geographie, Universität Hamburg.
Stenberg, Shari J. (2002): „Embodied classrooms, embodied knowledges: Re-thinking the mind/body split", in: Composition Studies 30 (2), S. 43-60.
Tuck, Eve/Yang, K. Wayne (2012): „Decolonization is not a metaphor", in: Decolonization: Indigeneity, Education & Society 1, S. 1-40.
wirvier Performance Kollektiv (2021): Projekt SUPERPOWER. https://wirvier-kollektiv.de/de/projekte/projekt-superpower (letzter Zugriff am 13.02.2022).
Woodyer, Tara (2008): „The body as research tool: Embodied practice and children's geographies", in: Children's Geographies 6 (4), S. 349-362.



Skulptur

Auf und Ab, Spiralen und ‚Gekrissel‘: geformte Gefühle im Draht

Alexandra Semenova

7 Auf und Ab, Spiralen und ‚Gekrissel': geformte Gefühle im Draht

Alexandra Semenova

Einleitung

Gefühle sind schwer in Worte zu fassen. In universitären Räumen haben diese oftmals keinen Platz, dürfen nicht oder nur unter bestimmten institutionellen Regeln artikuliert und öffentlich gelebt werden. Dies erscheint paradox, da Wissen durch einen hybriden Verbund aus Emotionalität und Rationalität entsteht. Studierende erleben ihre Studienzeit ratio-emotional, sie ist durchzogen von den verschiedensten Erfahrungen, Erlebnissen, Stresssituationen und Glücksmomenten. Und dennoch erhalten diese komplexen Erfahrungen von Studierenden wenig Aufmerksamkeit – sowohl in und während der Lehre als auch in der Forschung, die diese Umstände genauer untersucht. In jüngerer Zeit mehren sich jedoch die Forschungen in diesem Bereich, die die Relevanz von Emotionen in der geographischen Auseinandersetzung mit Raum im Allgemeinen sowie in der Hochschullehre im Speziellen aufzeigen. Das Fem-Mentee Collective zeigt beispielsweise nicht nur die Notwendigkeit für die Auseinandersetzung mit Emotionen auf, sondern diskutiert auch, wie Räume für eben solche Diskussionen im universitären Kontext geschaffen werden können (Fem-Mentee Collective 2017: 591).

Gefühle in eine chronologisch erinnerte Erzählung einzubetten, ohne den Überblick über die Abfolge von Ereignissen zu verlieren, ist ebenfalls eine Herausforderung. Um sich diesen Problemen zu stellen, habe ich eine kreativ-künstlerische Methode entworfen, die dabei helfen soll, einen zeitlichen Ablauf von Gefühlen und Wahrnehmungen greifbarer zu machen. Erlebte Gefühle werden in diesem methodischen Vorgehen in einen Zeitstrahl aus Draht geformt. Mithilfe dieser Methode habe ich im Seminar bei Katrin Singer (s. Einleitung dieses Buchs) untersucht, wie Studierende des Bachelorstudiengangs Geographie ihren Weg zum und durch das Studium wahrnehmen und sich in diesem Lebensabschnitt fühlen.

Vorstellung der Methode

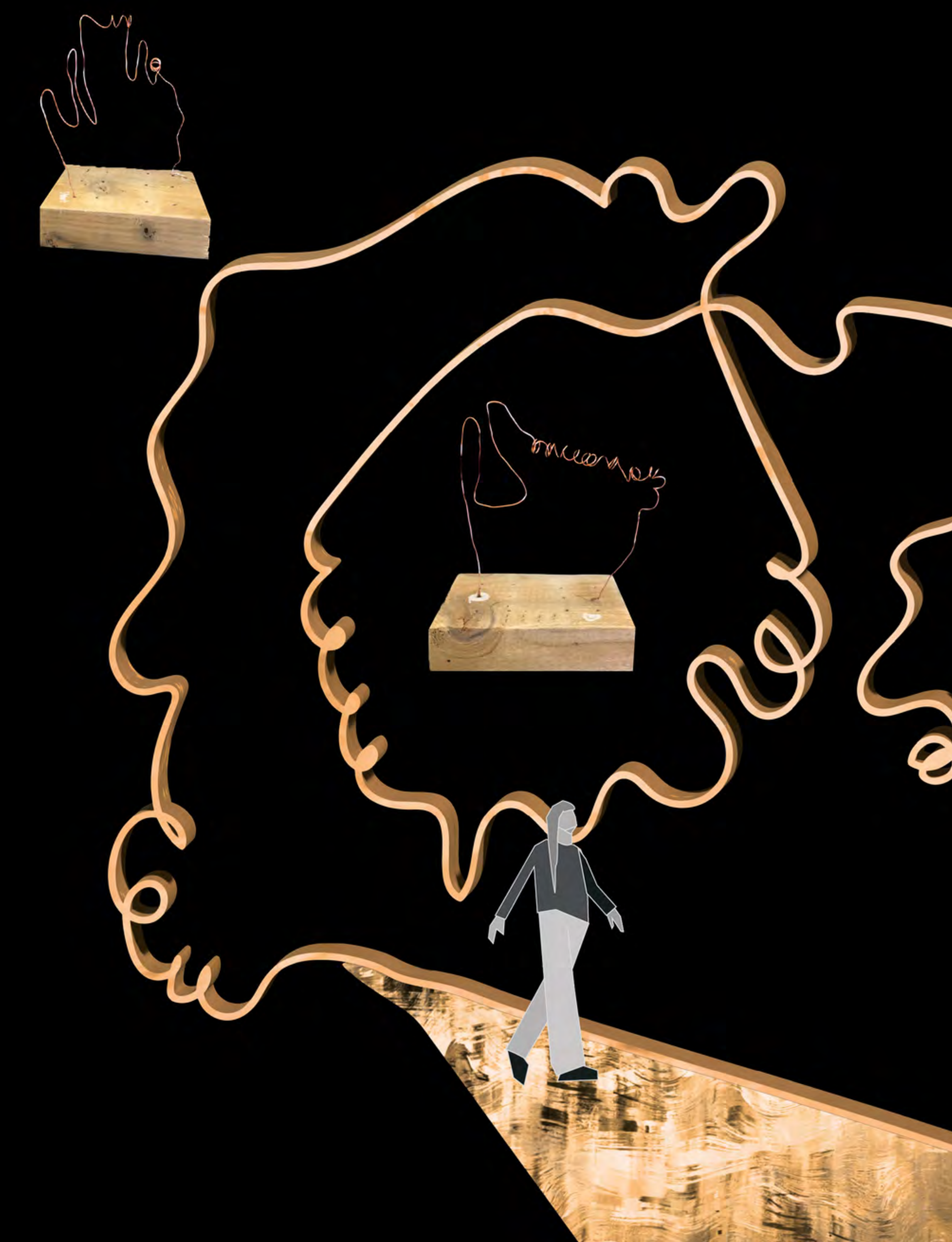
Die hier angewendete Methode lässt sich in der *künstlerisch-kreativen Methodik* (Schmidt/Singer 2017) sowie im *life history research* (Adriansen 2012) verorten. Im Mittelpunkt steht die Sicht der Personen auf ihr Leben und die Geschichten, die sie darüber erzählen (ebd.: 2). Die Kombination aus einem kreativen Prozess und einer narrativen Herangehensweise kann helfen, komplexe Sachverhalte, Abläufe und Gefühle besser zu artikulieren. Der autobiografische Zeitstrahl, den die Teilnehmer:innen formen, unterstützt dabei, Ereignisse in einem bestimmten Zeitraum in ein Verhältnis zueinander zu setzen und deren emotionale Wahrnehmung zu dieser Zeit darzustellen (Leung 2010: 115). Das Formen des Drahtes erlaubt den Teilnehmenden, eine Skulptur zu erstellen und in einer anschließenden Beschreibung – die hier als Audiodatei aufgenommen wurde, möglich ist allerdings auch die Form eines Interviews – zu reflektieren. Durch die Vielfalt der entstehenden Formen wird ein umfassenderes Denken ermöglicht, das auch die Darstellung von Unwissen oder Ungewissheit erlaubt (Krieger 2019: 2).

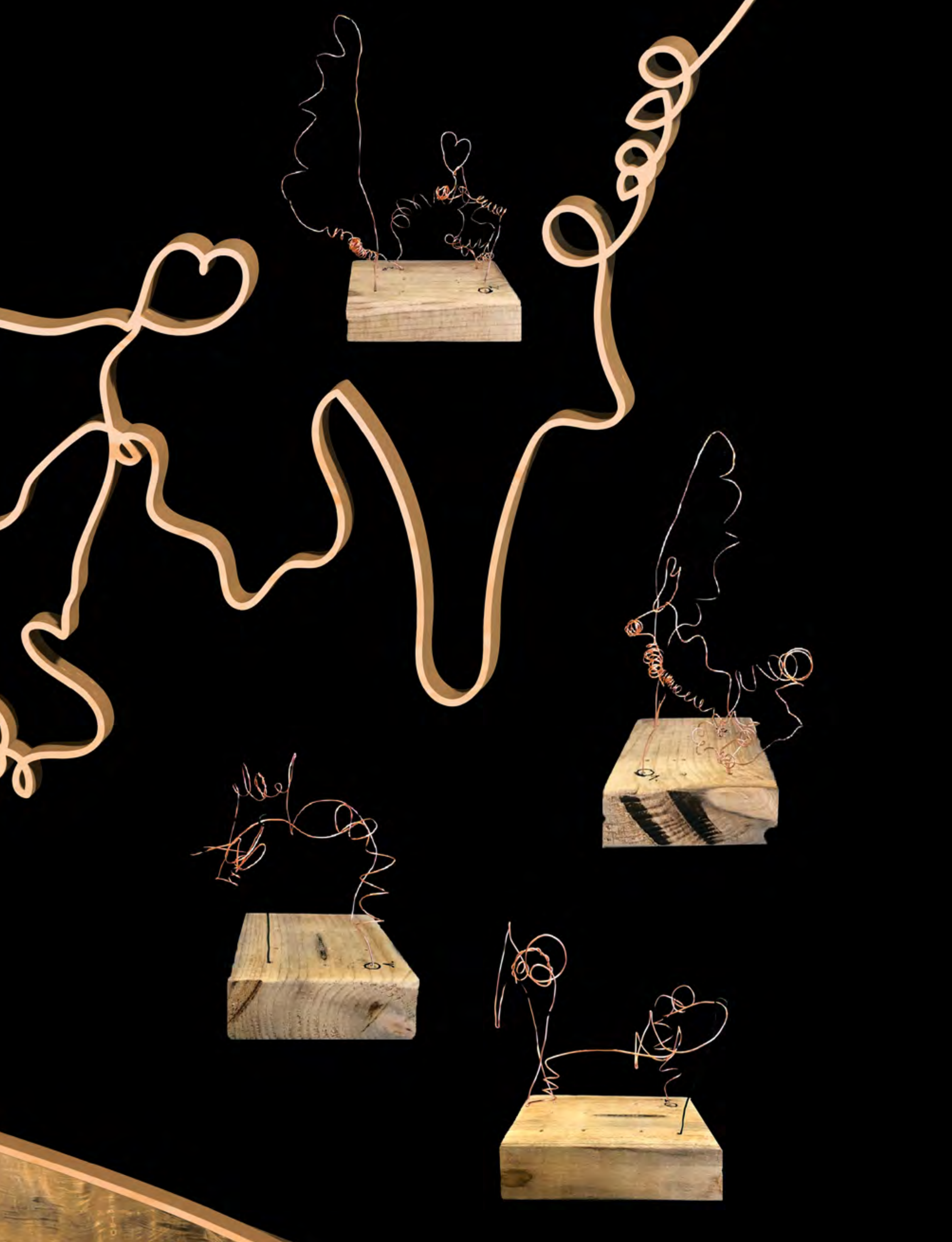
Des Weiteren können anhand der Skulptur auch Gefühle ausgedrückt werden, die schwer mit Worten zu beschreiben sind.

Ziel dieser Methode ist es, eine Auseinandersetzung zum Themenspektrum ‚Gefühle und Wahrnehmungen zum Verlauf des Studiums' der teilnehmenden Personen zu schaffen und diese in einem zeitlichen Kontext abzubilden. Während eines kreativen, zeitlich von der Erläuterung abgetrennten Prozesses biegen die Teilnehmer:innen einen Draht, der einen bestimmten zeitlichen Abschnitt als Zeitstrahl abdeckt. Die leitende Frage hierzu lautet: Wie hast du dich auf deinem Weg des Geographiestudiums gefühlt? Dabei ist sowohl der Start- als auch der Endpunkt vorgegeben, und zwar sollten die Studierenden bei der Entscheidung, Geographie zu studieren, beginnen und an dem aktuellen Stand ihres Studiums enden.

Als Vorbereitung hatten die Studierenden bereits vor der Durchführung der Methode die Hausaufgabe erhalten, sich Gedanken zu ihrem Studium zu machen, wofür ich einige Fragen vorbereitet hatte (Wann hast du dich dazu entschieden, Geographie zu studieren? Wie hast du deinen Weg in das Fach gefunden? Wie hast du dich zu der Zeit gefühlt und wie fühlst du dich jetzt? Wie ist das Studium bisher für dich verlaufen? Gab es Höhen/Tiefen? Welche Ereignisse waren besonders wichtig für dich?). Eine fünfminütige Vorbereitungs- und Auflockerungsübung vor Ort am Tag der Methodenanwendung führte die Studierenden außerdem in die Darstellung von Gefühlen im zeitlichen Kontext ein. Hierbei sollten diese sich mit geschlossenen Augen ihren Weg zur Universität an diesem Tag vorstellen, wobei der Fokus auf ihren Emotionen und Empfindungen lag, und diesen mit einem Stück Kreide an der Tafel skizzieren. Anschließend wurden geeignete Werkzeuge zum Gestalten des Drahtes (z.B. Drahtzangen, Stifte zum Umwickeln des Drahtes) vorgestellt sowie Tipps gegeben, wie Ereignisse und Zeitabschnitte mithilfe eines Markers auf dem Draht dargestellt werden können. Ansonsten gab es keine weiteren Vorgaben, und die Teilnehmenden konnten ihrer Kreativität freien Lauf lassen bei der Formung ihres Draht-Zeitstrahls. Wichtig war hierbei, genug Zeit für den kreativen Prozess zu veranschlagen und die Gestaltung des Drahtes zeitlich von der anschließenden Beschreibung des Draht-Zeitstrahls bzw. Drahtweges – möglich auch in Form eines Interviews – abzukoppeln, damit die Teilnehmer:innen in einer ruhigen und angenehmen Atmosphäre an ihrem Kunstobjekt arbeiten konnten. Die vier teilnehmenden Studierenden saßen gemeinsam an einem Gruppentisch und tauschten sich über ihre Erfahrungen im Studium sowie über verschiedene Techniken zur Bearbeitung des Drahtes aus. Zeitweise wurde jedoch auch still für sich an den Kunst-/Skulpturobjekten gearbeitet. Fixiert wurde der Draht-Zeitstrahl bzw. Drahtweg in einem Holzblock mit vorgebohrten Löchern, in die die Enden des Drahtes hineingesteckt werden können. Nach der Durchführung der Methode im Seminarraum sollten die Teilnehmer:innen Audiodateien zu ihren Drahtwegen erstellen, in denen sie diese erläutern. Dabei konnten sie die Drahtskulptur frei beschreiben, wobei ihnen als Hilfestellung einige Fragen an die Hand gegeben wurden[1]. Diese zielten auf die als besonders dargestellten Ereignisse auf dem

1 Folgende Fragen sollten den Studierenden bei der Beschreibung ihrer Skulpturen helfen: Welche Ereignisse/Abschnitte hast du auf deinem Zeitstrahl eingetragen? Haben die räumlichen Dimensionen des Zeitstrahls eine Bedeutung für dich? Wie hast du die Abschnitte dargestellt? Warum? Wie hast du dich in der Zeit gefühlt?





Zeitstrahl und die Bedeutung ihrer räumlichen Darstellung ab. Im Vordergrund stand hier die Frage nach den Emotionen zu den jeweiligen Zeitpunkten. Analysiert wurden die gestalteten Drahtwege als emotionales Abbild der Studienverläufe schließlich anhand der aufgenommenen Audiodateien.

Der Methodenmix generierte so unterschiedliche Formen von Wissen (Draht als Kunst-/Skulpturobjekt und aufgenommene Erläuterungen, möglich sind hier auch Interviews) über die emotionalen Empfindungen der Studierenden, indem diese ihren bisherigen Weg durch das Studium fokussiert auf ihre Gefühle und Wahrnehmungen hin betrachteten.

Ergebnisse

Hinsichtlich der Methode war eine wichtige Erkenntnis für mich, wie die Personen ihre Wahrnehmungen und Gefühle im Draht darstellten. In ihrer Forschung lässt Pamela Leung (2010) ihre Teilnehmer:innen einen autobiografischen Zeitstrahl auf Papier aufmalen, der nach oben verlaufen soll, wenn sie ein ‚Hoch' im Leben hatten, und nach unten, wenn es sich um ein ‚Tief' gehandelt hat. Auf dem vorgemalten Zeitstrahl sind die Richtungen vorgegeben (ebd.: 121). Für das Formen des Drahtes gab es bei der Aufgabenstellung keine derartigen Vorgaben. Die Teilnehmer:innen der hier vorgestellten Methode beschrieben ihre gestalteten Erfahrungswege und die Bedeutungen der Bewegungen, die in alle Richtungen verlaufen konnten, im Nachhinein selbstständig. Dabei ließ sich feststellen, dass die Hochs und Tiefs von mehreren Teilnehmenden intuitiv als binäre Gegensätze in den Draht geformt wurden. Positive Gefühle und Wahrnehmungen wurden durch einen nach oben gebogenen Draht dargestellt, zum Beispiel beim Start eines neuen Semesters:

„Dann ging es wieder hoch zum dritten Semester, weil ich das Gefühl habe, dass ich mich ganz gut eingelebt habe […]." (Teilnehmer:in 1, 05.12.2019)

Im Gegensatz dazu wird der Draht nach unten gebogen, wenn negative Gefühle abgebildet werden. So hat eine Person beispielsweise an einer nach unten gebogenen Stelle Probleme mit der neuen Wohnung gehabt und zu dem Zeitpunkt nur wenige Freunde am Studienort gefunden. Auch das nächste Tief wird mit negativen Gefühlen beschrieben, denn die Statistikklausur habe am Ende des ersten Semesters viel Stress bereitet. Dies zeigt, dass auch als sehr stressig empfundene Zeitabschnitte mit einer Abwärtsbewegung assoziiert werden:

„[…] ich war relativ unmotiviert und deswegen geht es da so runter […]." (Teilnehmer:in 1, 05.12.2019)

„Dann geht es so bergab an der Stelle, weil ich dann doch Heimweh hatte […]." (Teilnehmer:in 3, 05.12.2019)

In die Drahtwege sind außerdem Formen hineingebogen, die die Teilnehmer:innen als ‚Krissel', ‚Spiralen', ‚Wirbel' oder ‚Klumpen' bezeichnen. Damit werden individuelle Ereignisse dargestellt. Eine Person beschreibt die Form am Ende des Drahtweges als ein Durcheinander, welches nicht klar als positiv oder negativ, aber auch nicht mit einem bestimmten Gefühl beschrieben wird. Andere wiederum nennen zu besonderen Formen ihres Drahtweges für sie wichtige Ereignisse:

> „[…] deswegen das Gekringelte und etwas Durcheinander, weil man doch keinen genauen Plan vom Studium hat, aber irgendwie macht es trotzdem viel Spaß und … ja." (Teilnehmer:in 1, 05.12.2019)

> „[…] deswegen geht die Spirale etwas hoch, da es doch kein einfacher Weg war, kein gerader, denn er war so ein bisschen … ja … spiralig, haha. Dann kommt der Knoten, das war so die Aufregung, denn das Semester geht da los. Dann dieser Wirbelknoten, weil alles neu und doch ein guter Start war." (Teilnehmer:in 4, 05.12.2019)

> „Dann das erste Semester war sehr kleinkrisselig, war sehr stressig, sehr viel, und ich hatte mir viel zu viel vorgenommen. In die Semesterferien hat sich der Stress auch noch etwas hineingezogen, das ist hier der nächste schwarze Punkt mit vielen kleinen Krisseln." (Teilnehmer:in 2, 05.12.2019)

Die anderen Teilnehmer:innen haben auch Figuren in ihre Wege eingebaut, die symbolisch für bestimmte emotionale Ereignisse stehen. So gestaltete eine Person ein Herz in den Drahtweg hinein, welches für das Kennenlernen des:der Partner:in steht.

Die Drahtwege zeigen über die spezifische Zeitspanne des Studiums hinweg, wie dieses auch von externen Einflüssen geprägt ist und mit den anderen Lebensbereichen in Verbindung steht. Die Wohnungssuche oder soziales Wohlbefinden wirken sich auf das Studium aus und hängen mit diesem durch den Wohnort oder die Kontakte zu Kommiliton:innen direkt zusammen. Die Drahtskulpturen zeigen allgemein auf, dass die Studienzeit für die Studierenden eine emotional prägende Zeit ist. Die Formen im Draht bilden deutlich ab, dass es viele Hochs und Tiefs gibt, die gleichzeitig durchsetzt sind von verschiedensten Gefühlen, ausgelöst durch unterschiedliche Ereignisse.

Reflexion: Was hat geklappt, was nicht?

Das Ziel der Methode war, die Gefühle und Wahrnehmungen der Teilnehmer:innen in einem zeitlichen Kontext zu erfassen. Nach der Analyse konnte festgestellt werden, dass die Methode dafür gut geeignet ist. Die zeitliche (und räumliche) Trennung des Drahtbiegens und der späteren Erzählung – möglich wäre stattdessen auch ein Interview – bietet die Chance, dass die Teilnehmer:innen sich mit dem zu untersuchenden Zeitraum erst persönlich bzw. auf einer emotionalen Ebene auseinandersetzen, bevor darüber anschließend gesprochen und reflektiert wird. Dadurch werden potenziell mehr verkörperte und emotional erlebte Erinnerungen präsent, und der zeitliche Ablauf von Ereignissen lässt sich besser rekonstruieren. Das entstandene Kunstobjekt kann sowohl bei der Analyse miteinbezogen werden (z.B. wie bestimmte Gefühle und Wahrnehmungen im Draht dargestellt sind) als auch bei einem möglichen Interview als Stütze dienen (die zeitliche Abfolge von Ereignissen kann besser veranschaulicht und im Auge behalten werden, Bezüge zu geformten Stellen können hergestellt

und durch das Drehen der Skulptur neue Perspektiven diskutiert werden). Zudem hilft es den Teilnehmer:innen, Raum für Reflexion zu eröffnen, den sie zunächst nonverbal und kreativ zum Ausdruck bringen. Bei meiner Durchführung im Rahmen des Seminars war eine Beschreibung der Drahtskulpturen als Audiodatei eine gute Lösung. Jedoch kann ein anschließendes narratives Interview tiefere Einblicke in die Erzählungen der Personen geben, da Nachfragen zu bestimmten Ereignissen und wahrgenommenen Empfindungen möglich werden. Dies ist besonders bei den Emotionen spannend, denn häufig werden sie nicht direkt als Gefühl benannt, sondern im Kontext zum Ereignis beschrieben.
Die Durchführung der Methode hat gut funktioniert. Das Bereitlegen weiterer Werkzeuge für die Erstellung des Drahtweges – wie verschiedene Marker, Zangen oder Perlen – kann weitere Möglichkeiten eröffnen, den Weg individueller zu gestalten.

Eine Gefahr bei der Darstellung der Emotionen in dem Draht besteht darin, dass Gefühle in gegensätzliche Pole als gut oder schlecht eingeordnet werden. Bei den Drahtwegen der Studierenden hat sich jedoch gezeigt, dass viele Emotionen nicht eindeutig einer dieser beiden Kategorien zugeordnet werden konnten, sondern Formen und Drahtverläufe entstanden, die nuanciert beschrieben wurden. Die Teilnehmer:innen haben in einem anschließenden Feedback erwähnt, das Formen des Drahtes habe ihnen viel Spaß gemacht und Erinnerungen seien präsenter geworden. Eine Vorbereitungsübung an der Tafel fanden sie als Einstieg vor Ort sinnvoll. Die Möglichkeit, sich mit den anderen Teilnehmer:innen an einem Gruppentisch über persönliche Erlebnisse sowie Gestaltungstechniken des Drahtes auszutauschen, wurde positiv angemerkt. Eine ruhige Atmosphäre und die passive Rolle der forschenden Person seien außerdem besonders angenehm gewesen.

Literatur

Adriansen, Hanne K. (2012): „Timeline interviews: A tool for conducting life history reasearch“, in: Qualitative Studies 3 (1), S. 40-55.
Fem-Mentee Collective: Bain, Alison L./Baker, Rachael/Laliberté, Nicole/Milan, Alison/Payne, William J./Ravensbergen, Léa/Saad, Dima (2017): „Emotional masking and spill-outs in the neoliberalized university: A feminist geographic perspective on mentorship“, in: Journal of Geography in Higher Education 41 (4), S. 590-607.
Krieger, Debra (2019): „Malleable methodologies: Sculpting and imagination in embodied health research“, in: International Journal of Qualitative Methods 17 (2), S. 1-12.
Leung, Pamela P. Y. (2010): „Autobiographical timeline: A narrative and life story approach in understanding meaning-making in cancer patients“, in: Illness, Crisis and Loss 18 (2), S. 111-127.
Schmidt, Katharina/Singer, Katrin (2017): „Aneignung von Räumen durch Visualisierung“, in: Mirka Dickel/Holger Jahnke/Antje Schlottmann (Hg.), Räume visualisieren (= Geographiedidaktische Forschungen, Bd. 62), Münster: readbox publishing, S. 145-159.

IST EINE ANDERE WELT MALBAR?

Sebastian Hilf & Paul Schweizer // kollektiv orangotango

WANDBILD

KOLLEKTIVE WANDBEMALUNGEN ALS KÜNSTLERISCH-KREATIVE METHODE DER SOZIALRÄUMLICHEN ANALYSE UND AKTIONSFORSCHUNG

8 Ist eine andere Welt malbar?

Kollektive Wandbemalungen als künstlerisch-kreative Methode der sozialräumlichen Analyse und Aktionsforschung

Sebastian Hilf & Paul Schweizer // kollektiv orangotango

Kollektive Wandbemalungen können ein Werkzeug sein, um gemeinsame Geschichte, Bedürfnisse, Wünsche und Forderungen im öffentlichen Raum sichtbar zu machen. Die Diskussion um abzubildende Motive sowie um die Übersetzung in eine passende Bildsprache kann außerdem als dialogischer Prozess kollektiver Wissensproduktion genutzt werden. Nicht zuletzt fordern zu überwindende Hindernisse, einzubindende Akteure und bedeutsame Implikationen der Intervention im jeweiligen öffentlichen Raum die Beteiligten dazu heraus, sich intensiv mit dem gegebenen materiellen, sozialen und symbolischen Raum auseinanderzusetzen. In diesem Sinne schlagen wir vor, kollektive Wandbemalungen als Methode in Aktionsforschung (Halder 2018; Halder/Schweizer 2020) und dialogischen (Selbst-)Bildungsprozessen im Sinne Paulo Freires (2000; vgl. Novy 2005) einzusetzen. Im Folgenden wollen wir dies anhand von zwei Beispielen aus der Praxis von kollektiv orangotango darlegen, die exemplarisch ein Spektrum unterschiedlicher Anwendungsmöglichkeiten aufzeigen: Wandbemalungen als strategisches Tool für die kollektive Beschäftigung mit spezifischen gemeinsamen Themen einerseits und andererseits ein explorativer Zugang, der es ermöglicht, spielerisch-nonverbal unterschiedliches Wissen und Erfahrungen heterogener Beteiligter für den Forschungsprozess in komplexen Kontexten zugänglich zu machen. Methodologische Grundlage für die hier vorgeschlagenen Methoden zum Einsatz an der Schnittstelle von geographischer Forschung, künstlerischem Aktivismus und dialogischer Bildungsarbeit ist der Ansatz der Aktionsforschung, welcher vorsieht, kollaborative Forschungsgemeinschaften zu bilden und persönliche Beziehungen und die eigene Positionierung (England 1994; Hopkins 2007) im jeweiligen Forschungskontext so zu gestalten, dass dieser durch die Forschung gemeinsam verändert werden kann (Kindon/Pain/Kesby 2007: 13). Wie Schugurensky zusammenfasst:

> „Participatory Action Research (PAR) can be conceptualized as a process of research, education and action in which participants transform reality and transform themselves. […] This includes participation in the identification of the problem, the formulation of research questions, the collection, analysis and interpretation of data, the formulation and communication of conclusions and the implementation of an action plan.“ (Schugurensky 2014: 367)

kollektiv orangotango: gemeinsam Wände bemalen

kollektiv orangotango ist ein Kollektiv und Netzwerk, das seit Ende der Nullerjahre im freundschaftlichen Umfeld kritischer Geograph:innen, Künstler:innen, Bildungsarbeitender und Aktivist:innen entsteht. In dialogischen Bildungsprozessen und aktivisti-

scher Forschung arbeiten wir viel mit und zu kritischer kollektiver Kartographie. Außerdem führen wir gemeinsam mit verschiedenen Partner:innen kollektive Wandbemalungen im öffentlichen Raum durch – unter anderem in Berlin, Hamburg, Tübingen, Neapel, Rio de Janeiro, São Paulo und Oaxaca.[1] Dabei haben wir mit interessierten Bewohner:innen und Nutzer:innen des jeweiligen Raums, mit Stadtteilinitiativen, Wohnraumaktivist:innen, Geflüchteten und militanten Künstler:innen, mit Kulturzentren, Wohnprojekten, Protestbewegungen und (kriminalisierten) Jugendlichen zusammengearbeitet. Grundlage dieser jahrelangen Praxis ist die Überzeugung, dass künstlerische Interventionen das Potenzial bieten, gesellschaftliche Schieflagen kontextspezifisch zu problematisieren, eine kritische Auseinandersetzung anzuregen sowie die Kämpfe, Forderungen und Visionen von sozialen Bewegungen und anderen widerständigen oder marginalisierten Subjekten sichtbar zu machen. Mal visualisieren die Wandbilder die Kämpfe derer, die sich gegen die kapitalistische Verwertung der Stadt auflehnen, mal machen sie marginalisierte Perspektiven sichtbar oder platzieren utopische Entwürfe in der vorgefundenen Wirklichkeit.

Für die gemeinsame Motivfindung organisieren wir an den jeweiligen Kontext angepasste Austauschformate, die es ermöglichen, neben der dekorativen Funktion der Murals für die Nachbarschaft relevante Themen für die Beteiligten bildlich zu verarbeiten und diese im Wandbild dauerhaft im öffentlichen Raum des Stadtteils sichtbar zu machen. Wie sich während vieler kollektiver Bemalungen zeigte, werden Motivfindung und Planung der Bemalung so selbst zum dialogischen Bildungsprozess, in dem – anhand der künstlerischen Verarbeitung konkreter Probleme und Fragestellungen – auch gesellschaftskritische Denk- und Handlungsweisen entwickelt werden. Nicht zuletzt bemerken wir durch unsere jahrelange Praxis, dass diese Bemalungen uns einen reichen Schatz an situiertem Wissen betreffend der jeweiligen Orte, der beteiligten Gruppen sowie der in den Murals visualisierten Themen bescheren, welcher oftmals die Grundlage bildet für fortdauernde Beziehungen sowie für spätere Forschung und Aktionen im jeweiligen Kontext. In diesem Sinne schlagen wir vor, kollektive Wandbemalungen als einen Methodenbaustein im Werkzeugkasten aktivistischer Forschung oder militanter Untersuchungen zu betrachten. Um diesen jedoch selbstkritisch-reflexiv anzuwenden sowie spezifische Qualität und Fallstricke herausarbeiten zu können, nehmen wir zunächst eine Verortung in aktuellen Debatten um künstlerische Forschung vor.

Künstlerische Forschung und *social art*

In den Sozial- und Kulturwissenschaften hat sich in den letzten Jahren eine lebhafte Diskussion um Methoden und Potenziale künstlerischen Forschens entwickelt (Badura et al. 2015; Dombois/Jürgens/Tesche 2015; Rödl 2015). Karen Hutzel und InSul Kim (2013) zeigen auf, dass der Einsatz von kunstbezogener Aktionsforschung insbesondere in Forschungssettings bzw. -phasen vielversprechend ist, in denen verbale Methoden Gefahr laufen, bestimmte Akteure und ihre Erfahrungen und Positionen nicht ausreichend in Diskussionen einzubeziehen. Ursula Bertram (2017) stützt sich auf Erkenntnisse aus der Kognitionsforschung, wenn sie betont, dass unangepasstes, nicht lineares und normfreies Denken für innovative Forschung von höchster Bedeutung sind. Sie fordert einen „Kunsttransfer", indem sie betont, dass Improvisation und das Verlassen von Übereinkünften für transformative Sozialforschung unabdingbar seien. „Mit der spezifischen differenzierten, kritischen Weltsicht oder der unkonventionellen Herangehensweise, die dem Subsystem Kunst zu eigen ist", könnten neue Sicht-

1 Vgl. https://orangotango.info/wandbilder.



weisen in die Forschung einbezogen werden, die konventionellen Forschungsansätzen verschlossen blieben (ebd.: 14). Ähnlich betont Vytautas Michelkevičius das Potenzial künstlerischer Forschungsansätze, die ungewöhnliche Kollaborationen mit Beteiligten der Forschung ermöglichen. So eröffne künstlerische Forschung neue Räume für Austausch und ermögliche die Erschließung und Vermittlung unkonventioneller Wissensformen (Michelkevičius 2018: 9).

Parallel findet seit den 2000er-Jahren unter Begriffen wie *socially engaged art* (Wexler/Sabbaghi 2019), *encountering art* (Hannes/Laermans 2020) und *social practice art* (Sholette/Bass/Social Practice Queens 2018; Sanders-Bustle 2020) ein ‚*social turn*' in den visuellen Künsten statt. Diese Strömung der *social art* betont Partizipation, Dialog, Co-Kreation und Co-Autor:innenschaft. Im selben Zuge ist eine zunehmende Orientierung weg von der isolierten Produktion ästhetischer Produkte hin zu Kompositionen sozialer Dynamiken und kollektiver Gestaltungsprozesse zu beobachten. In ihrer Prozessorientiertheit und Offenheit implizieren diese Kunstprojekte oft ein Forschungsinteresse und bereichern sozialwissenschaftliche Debatten durch Erkenntnisse, die mit klassischen Methoden der Sozialforschung schwer zugänglich sind (Hannes/Laermans 2020: iii f.). Lynn Sanders-Bustle (2020: 55) untersucht *arts-based research* im Kontext gesellschaftlich transformatorischer Kunstprojekte und betont dabei das Potenzial, durch Verbindung von partizipativer Aktionsforschung und künstlerischen Methoden gemeinsam mit Teilnehmenden deren eigenes soziales Umfeld zu untersuchen, zu repräsentieren und mitzugestalten. Eben dieser Ansatz liegt den zwei forschenden Kunstprojekten zugrunde, anhand derer wir im Folgenden unsere Methode skizzieren.

„Berlin Not for Sale" – Aufwertung, Verdrängung und Widerstand in Kreuzberg

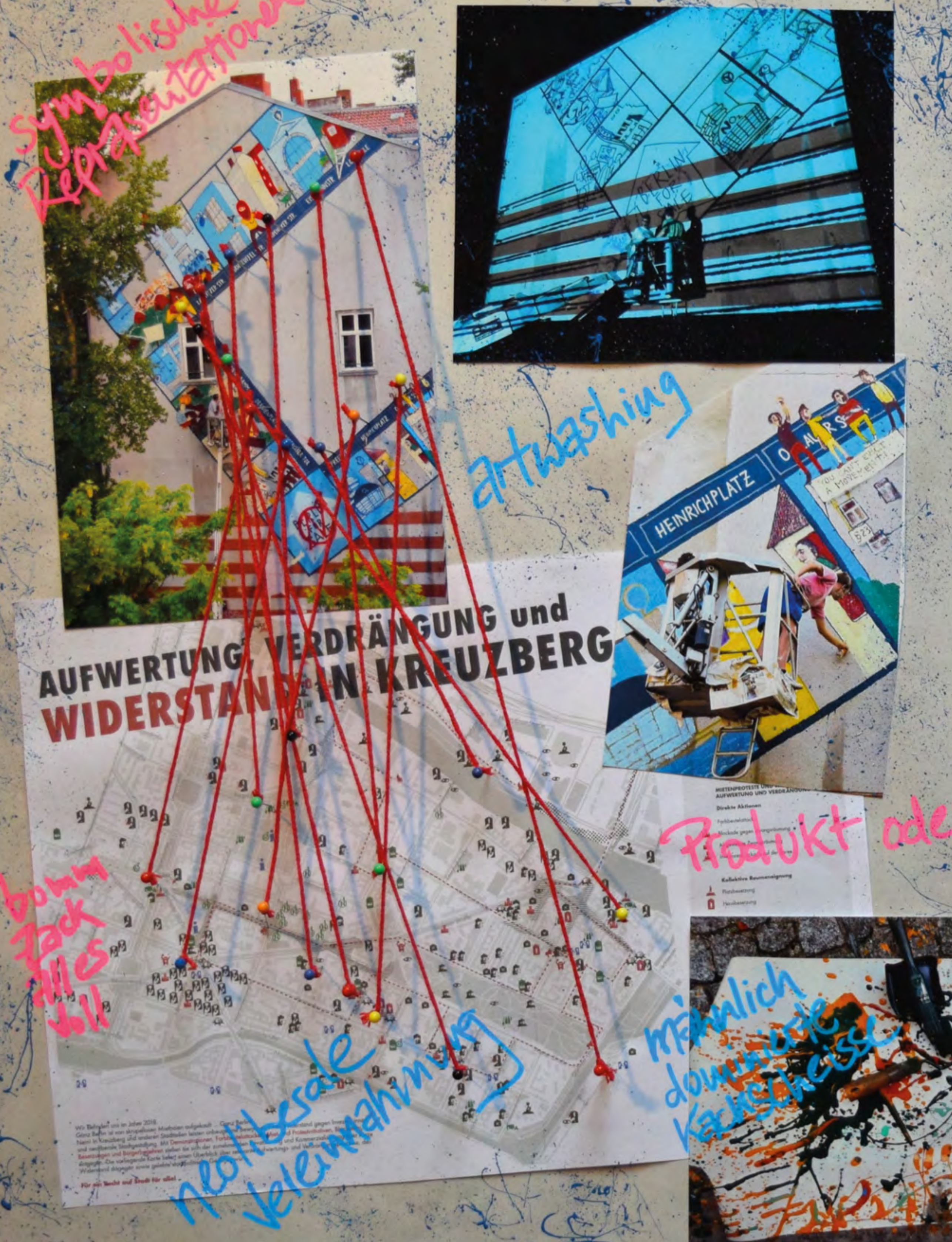
Zusammen mit dem Pappsatt Medienkollektiv haben wir 2014 das zweistufige Projekt *Stadtansichten* umgesetzt, in welchem Gentrifizierungsprozesse, deren sozialräumliche Auswirkungen sowie stadtpolitischer Protest und gelebte urbane Alternativen in Berlin-Kreuzberg erfasst und sichtbar gemacht wurden. Dies erfolgte zum einen im Rahmen einer kollektiven kritischen Kartierung mit der Jugendgruppe der Mieter:innen-Initiative Kotti & Co., zum anderen in der Entwicklung und Umsetzung eines großflächigen mietenpolitischen Wandbilds an einer Hausfassade in Kreuzberg. In mehreren partizipativen Kartierungsworkshops wurde zunächst das subjektive Wissen der Teilnehmenden zusammengetragen und Orte der profitorientierten Stadtgestaltung, der Verdrängung, aber auch des Widerstands sowie gelebte stadtpolitische Alternativen erfasst. Dabei wurden Kategorien gebildet und

für diese im Rahmen eines künstlerisch-kreativen Prozesses Icons entwickelt, die diese Stadtentwicklungsprozesse bildhaft symbolisieren. Die Karte sollte dabei einen Überblick über gängige Aufwertungs- und Verdrängungsprozesse sowie die zugrunde liegenden Verwertungsstrategien neoliberaler Stadtgestaltung und privater Immobilieninvestor:innen liefern. Somit wurden zum einen Begrifflichkeiten und theoretische Ansätze der kritischen Stadtforschung einem außeruniversitären Publikum verständlich und kreativ zugänglich gemacht. Durch die Kartierung und Vorstellung stadtpolitischer Gruppen und Beratungsinitiativen sowie die Vermittlung von Handlungsimplikationen sollte die Karte zum anderen aber auch die Unterstützung und Organisierung von Betroffenen fördern.

Durch die kollektive Beschäftigung mit dem gemeinsam gelebten Raum und die Übersetzung konkreter Probleme und Erfahrungen in bildlich vermittelte Begrifflichkeiten bildete die Kartierung außerdem die Grundlage für den zweiten Teil des Projekts. In diesem entstand im Sommer 2014 das Wandbild „Berlin Not for Sale“, welches die in der Karte erfassten stadtpolitischen Auseinandersetzungen um Gentrifizierungsprozesse und deren sozialräumliche Auswirkungen in diesem Berliner Stadtteil im öffentlichen Raum visualisiert.

Entwickelt wurde das Motiv in einer mehrmonatigen Kollaboration mit den Bewohner:innen der Manteuffelstraße 39, an deren Fassade das Wandbild angebracht werden sollte. In diesem mehrstufigen Prozess wurden zunächst verschiedene Konzepte und Motivideen mittels assoziativem Zeichnen durch Pappsatt Medienkollektiv und kollektiv orangotango erarbeitet. Diese wurden dann in insgesamt drei Gruppendiskussionen mit der Hausgemeinschaft besprochen und im Anschluss jeweils überarbeitet. Grundlage dieser Diskussionen und Motivgestaltungen bildeten die im Rahmen der vorangegangenen Kartierung erarbeiteten Themen und Prozesse. Anstatt jedoch die Karte eins zu eins an die Hauswand zu übertragen, wurden im finalen Konzept die Orte und Kämpfe in Form eines lokalen Monopoly-Spielbretts dargestellt. Dieses Spielbrett visualisiert den umkämpften urbanen Raum und zeigt dabei sowohl spezifische Orte profitorientierter Stadtgestaltung als auch lokale Strategien gegen die zunehmende kapitalistische Inwertsetzung. Der Entwurf wurde anschließend an alle im Wandbild dargestellten Gruppen und Initiativen kommuniziert, um deren Meinung und Einverständnis zu den dargestellten Prozessen und Motiven einzuholen und ebenfalls in die Umsetzung einfließen zu lassen. Nach dem gemeinsamen Beschluss der finalen Komposition mit der Hausgemeinschaft erfolgte die künstlerische Gestaltung des Wandbilds in einem dreitägigen Malprozess durch die Kollektive Pappsatt und orangotango.

Der gemeinsame Motivfindungs- und Gestaltungsprozess ermöglichte einen umfangreichen Prozess der kollektiven Wissensproduktion und Auseinandersetzung mit den lokalen Auswirkungen neoliberaler und profitorientierter Stadtgestaltung und bot somit den Rahmen, ein gesetztes Thema von gemeinsamer Relevanz zu reflektieren sowie Erfahrungen und Wissen zu diesem auszutauschen. So wurde der Entstehungsprozess selbst zu einem intensiven Dialog, in welchem individuelles Wissen zum gemeinsamen Thema zusammengetragen und in Beziehung gebracht wurde. Durch das bildhafte Erzählen stadtpolitischer Prozesse wird dieses Wissen zudem nonverbal im öffentlichen Raum kommuniziert und somit in den öffentlichen und politischen Diskurs eingebracht. Dabei visualisiert das Wandbild einerseits gesellschaftliche Schieflagen und dient andererseits als Inspiration für Aktivismus und solidarische Praxis. Durch die Partizipation verschiedenster Akteure wurde mit dem Wandbild eine gemeinsame symbolische Repräsentation der lokalen Widerständigkeiten, Identitäten und sozialpolitischen Forderungen geschaffen.



symbolische Repräsentationen
artwashing
HEINRICHPLATZ
AUFWERTUNG, VERDRÄNGUNG und
WIDERSTAND IN KREUZBERG
Produkt oder
bomm Zack alles voll
neoliberale Vereinnahmung
männlich dominierte Kackscheisse



mi dai una bomboletta
dialogische Selbstbildung
represent represent
r Prozess
Forschung
Kollektive Raumaneignung
Aktivismus
Bildung

'N gopp 'o mur' – öffentlicher Raum in Scampia, Neapel

In anderen kollektiven Wandbemalungen, die wir als kollektiv orangotango durchführen, ist die thematische Setzung weniger kleinteilig vorgegeben. So etwa im Projekt *'N gopp 'o mur'* – im Neapolitanischen doppeldeutig „Auf der/über die Wand" –, welches wir von April bis Juli 2013 im neapolitanischen Stadtteil Scampia durchführten. Dieses wurde in Zusammenarbeit mit dem Centro Territoriale Mammut[2], einem Jugend- und Kulturzentrum, das seit Jahren in Scampia tätig ist, geplant und teilweise im GRIDAS[3], der wohl ältesten kulturell genutzten Besetzung Neapels, durchgeführt. Trotz der vorherigen jahrelangen Erfahrung aus der Zusammenarbeit mit (jungen) Bewohner:innen, Bildungsinstitutionen und aktivistischen Gruppen im Stadtteil, die eine notwendige Grundlage für das Projekt bildete, hatten wir uns vorgenommen, mit *'N gopp 'o mur'* die Lebensrealitäten und Nutzungen des öffentlichen Raums junger Menschen in Scampia besser kennenzulernen und eine gemeinsame Reflexion über Zugänglichkeit und Potenziale künstlerischer Mitgestaltung des Stadtteils zu führen. Aus früheren Projekten wussten wir außerdem, dass viele junge Bewohner:innen sich zwar auch bei Wandbemalungen mit explizit politischem Inhalt gerne beteiligten, dass sie sich darüber hinaus aber insbesondere für Graffiti, also das Sprühen stilisierter Buchstaben, meist ohne expliziten Inhalt, interessierten. Dementsprechend konzipierten wir *'N gopp 'o mur'* als eine mehrmonatige Beschäftigung mit Graffititechniken und -stilen, im Zuge derer wir mit einer (möglichst) festen Gruppe junger Menschen im öffentlichen Raum unterschiedlicher Teile des Viertels Bemalungen durchführten, um den Stadtteil so gemeinsam zu erforschen und gleichzeitig mitzugestalten.

Um den Zugang zu unterschiedlichen Lebensrealitäten des Viertels zu erleichtern und diese in einen künstlerisch-spielerischen Dialog zu involvieren, bemühten wir uns bei der Zusammenstellung der Gruppe, junge Menschen aus unterschiedlichen Gebäudekomplexen – *rioni* und *parchi* – einzubinden. Die *rioni und parchi* bilden räumliche Einheiten, die durch städtebauliche und soziale Abgrenzungen teils stark voneinander getrennt sind, sodass Bewohner:innen eines Gebäudekomplexes bestimmte andere Einheiten im Alltag kaum frequentieren. Während in den von Eigentümer:innen-Genossenschaften verwalteten *parchi* hauptsächlich Angehörige der (oft akademisch gebildeten) Mittelschicht leben, werden die *rioni* des öffentlichen Wohnungsbaus meist von monetär armen Menschen bewohnt (vgl. Laino 2005). Im Bereich der Wohngenossenschaften wird räumliche Kontrolle durch umgebende Zäune und Hausverwaltungsangestellte gehalten, wohingegen Akteure des organisierten Verbrechens eine gewisse Kontrolle über Raum und Bevölkerung der *case popolari* des öffentlichen Wohnungsbaus ausüben. Die Wohneinheiten des im Stil des funktionalistischen Städtebaus des späten 20. Jahrhunderts errichteten Viertels werden außerdem durch breite Straßen durchzogen. Autos fahren hier oftmals sehr schnell, sodass die Straßen besonders für junge Menschen ein gefährliches Hindernis darstellen. Des Weiteren führten Gruppen der organisierten Kriminalität zum Zeitpunkt des Projekts eine *faida*, einen bewaffneten Konflikt, der bedingte, dass junge Menschen den öffentlichen Raum außerhalb ihrer jeweiligen Wohneinheit kaum nutzten und sich detaillierte Kenntnisse des Stadtteils oft auf den eigenen *rione* oder *parco* beschränkten. Während der vier Monate des Projekts trafen wir die Gruppe mehrmals wöchentlich. Entsprechend des gewählten prozessorientierten Ansatzes waren Themen, Orte und Ablauf der Aktivitäten flexibel angelegt und wurden im Verlauf an von den einzelnen Teilnehmer:innen bereits im Vorfeld gemachte Erfahrungen und sich während des Workshops heraus-

2 Vgl. https://www.mammutnapoli.org.

3 Vgl. http://www.felicepignataro.org/gridas.

bildende Interessen und Bedürfnisse angepasst. Verbindendes Element war das Ziel, gemeinsam Bemalungen im öffentlichen Raum des Viertels durchzuführen. Die vorbereitende Beschäftigung und das Malen von Skizzen fand im GRIDAS statt. Dieses besetzte Kulturzentrum in Scampia wurde vom neapolitanischen Muralisten Felice Pignataro mitgegründet und jahrzehntelang aufrechterhalten. Dieser hatte bis zu seinem Tod 2004 zahlreiche Wandbilder in ganz Neapel angebracht, an deren Entstehung er oftmals die lokalen Bewohner:innen mitwirken ließ. Aus den politischen Kämpfen der Arbeitslosenbewegung und der Barackenbewohner:innen stammend, sah Felice Pignataro, der stark vom mexikanischen Muralismo beeinflusst war, in der Wandmalerei eine politische Ausdrucksform, die ihm dazu diente, gesellschaftliche Widersprüche zu thematisieren und Veränderungsprozesse anzustoßen. In den Workshops beschäftigten wir uns intensiv mit der Geschichte des Muralismo und des Graffiti, insbesondere in Italien und Neapel und somit auch mit Felices Werk, wobei die Teilnehmenden einerseits persönliche und familiär vermittelte Erfahrungen und Kenntnisse von Felices Werk in die offenen Gruppendiskussionen einbrachten und andererseits Inputs zu ihnen weniger bekannten Wandbemalungs- und Graffitipraktiken erhielten. Für die Beschäftigung mit dem Thema im größeren Kontext Neapels führten wir außerdem Exkursionen in andere Stadtteile durch, um uns mit Künstler:innen persönlich zu treffen, auszutauschen und uns mit deren Werken auseinanderzusetzten. Durch die regelmäßige Nutzung des GRIDAS und insbesondere die eigene künstlerische Betätigung in diesem wurde das Kulturzentrum für die Teilnehmenden zu einem vertrauten Raum. Anhand der im GRIDAS vorhandenen Artefakte – etwa Skulpturen des politischen Straßenkarnevals, aber auch Bilder von Felices Wandbemalungen – erzählten die Jugendlichen sich gegenseitig von eigenen Erfahrungen mit kulturellen Initiativen im Stadtteil.

Parallel zur theoretisch-reflektierenden Beschäftigung mit Kunst im öffentlichen Raum fand der kreativ-aktionistische Teil des Workshops statt. Dabei wurden einerseits grundlegende Mal- und Sprühtechniken vermittelt und andererseits Möglichkeiten der Intervention und kreativen Veränderung des eigenen alltäglichen Lebensumfelds erprobt. Gemeinsam ausgearbeitete Ideen und Skizzen wurden auf Wänden im öffentlichen Raum verwirklicht, die von den Teilnehmenden ausgewählt worden waren. Diese Wände befanden sich meist in den Innenhöfen jener *rioni*, in denen einzelne Teilnehmende wohnten, oder an Straßen und Plätzen, an denen sie täglich vorbeikamen. Schon in der Diskussion um die Wahl der Fläche wurde viel Wissen über die jeweiligen Orte ausgetauscht, wobei deren physische, soziale und symbolische Qualitäten gleichermaßen thematisiert wurden. Da die Teilnehmenden aus unterschiedlichen *parchi* und *rioni* kamen – Letztere wurden teils von miteinander verfeindeten Gruppierungen der organisierten Kriminalität kontrolliert –, waren die unterschiedlichen Orte keinesfalls allen Teilnehmenden gleichermaßen bekannt. Vielmehr hatten sie viele der Orte nie besucht und kannten diese nur aus oft stigmabehafteten, von Klassismus oder Gruppenrivalität geprägten Diskursen. Schon vor der ersten Begehung der Orte fand jeweils ein intensiver Austausch über die Orte statt, wobei stets die folgenden Leitfragen gestellt wurden: Was bedeutet dieser Ort für uns? Welche materiellen Besonderheiten weist der Ort auf und wie gehen wir mit diesen um? Mit welchen Anwohner:innen und anderen Nutzer:innen des Ortes wollen oder sollten wir sprechen, um deren Interessen einzubinden und die Bemalung so überhaupt erst möglich zu machen?

Das in der Planung ausgetauschte umfangreiche Wissen der jungen Teilnehmenden über die Orte ergänzten wir in Begehungen sowie in Gesprächen mit Nutzer:innen der Orte. Während eine Autorisierung durch staatliche Stellen im gegebenen Kontext nicht nötig war, wussten wir, genau wie alle Beteiligten, dass der intensive Dialog mit diversen Raumnutzer:innen und das informelle Einholen von deren Einverständnis für die Durchführung des Projekts unabdingbar sein würden. Damit verstärkte der informelle Charakter des Projekts den partizipativen Anspruch sozusagen notwendigerweise. Von der endgültigen Wahl der zu bemalenden Flächen über materielle und soziale Unterstützung der Bemalung bis hin zur Gestaltung der Motive wurden Zusammenarbeit und Austausch mit unterschiedlichsten Akteuren letztlich zum Thema des Projekts selbst. So fiel die Entscheidung zugunsten einer Wand, weil die Tante eines Teilnehmenden direkt gegenüber wohnte oder weil während des Malens die gespendeten Früchte des Obsthändlers nebenan gegessen und stundenlang intensive Gespräche mit diesem geführt wurden. Auch tauchten im Wandbild spontan Motive auf, mit denen eine Passantin ihrer Enkeltochter ein Denkmal setzen wollte.

Das gemeinsame Bemalen von Wänden eröffnete so für uns die Möglichkeit, alle am Projekt beteiligten jungen Menschen in ihrer intensiven Eingebundenheit in vielfältige soziale Beziehungen zu erleben, eigene Beziehungen zu diesen und ihrem Umfeld aufzubauen und am verkörperten Alltagswissen der Beteiligten teilzuhaben. Für die Teilnehmenden bot das Projekt einen Raum, in welchem einerseits künstlerische Techniken erlernt und Wissen über Graffiti und Streetart vermittelt wurden und andererseits eine Reflexion über urbanistische und soziale Bedingungen im eigenen Stadtteil stattfand. Durch den horizontalen Austausch unter den Beteiligten wurden auch solche Orte im Stadtteil als menschlich und gestaltbar kennengelernt, die für sie bis dahin unbekannt oder angst- und vorurteilsbehaftet gewesen waren. Dabei wurden die konkreten Gegebenheiten und gemeinsam zu lösende Herausforderungen bei den Bemalungen nicht selten zum Anlass, größere gesellschaftliche Themen wie den Klassenunterschied zwischen Bewohner:innen unterschiedlicher Gebäudekomplexe oder die gewaltsame Wirkung der städtebaulichen Gegebenheiten auf das Leben und den Bewegungsfreiraum junger Menschen in Scampia alltagsnah zu diskutieren.

Fazit

Anhand der zwei Beispiele wurde deutlich, dass sich kollektive Wandbemalungen zur gemeinsamen Reflexion und Erforschung sozialräumlicher Phänomene sowie zur Schaffung von kollektiven Repräsentationen im öffentlichen Raum eignen. Als künstlerisch-kreative Methode ermöglichen sie gerade in der Forschung mit jungen Menschen einen spielerischen Zugang und eine vereinfachte Einbeziehung von Nutzer:innen eines zu beforschenden Raums in die sozialräumliche Analyse. Die Beispiele aus Berlin-Kreuzberg und Neapel-Scampia zeigen darüber hinaus, dass kollektive Wandbemalungen als explorativer Ansatz sowie in Kombination mit anderen Methoden wie Gruppendiskussionen, Kartierungen und Begehungen den sozialwissenschaftlichen Methodenkoffer ergänzen können. Im Sinne der partizipativen Aktionsforschung geht es dabei nicht nur um eine distanziert-wissenschaftliche Beschreibung und Analyse sozialräumlicher Prozesse und gesellschaftlicher Missstände, sondern auch um die Erarbeitung und Reflexion von konkreten gesellschaftlichen Alternativen und Lösungsansätzen mit den Nutzer:innen des jeweiligen Raums. Durch die Verbindung von Kunst und Sozialforschung erscheinen kollaborative Kunstprojekte dabei als geeignetes Instrument, insbesondere jene Akteure in die Wissensproduktion einzubinden, die durch herkömmliche Forschungsmethoden wenig

erreicht werden, und somit eingefahrene Diskussionen um neue Perspektiven zu bereichern (Wexler/Sabbaghi 2019). Im Sinne der Aktionsforschung wird dabei nicht unidirektional Wissen aus der beforschten Realität extrahiert und in akademische Diskurse eingebracht. Die unter Mitwirken der Aktionsforschenden formulierten Erkenntnisse bleiben vielmehr in Wandbildern visualisiert im Territorium und so für lokale Praxen und Diskurse wirksam. Dabei birgt die künstlerische Gestaltung von Hauswänden und die damit einhergehende Aneignung des öffentlichen Raums Teilnehmenden das Potenzial, auch unterrepräsentierte Positionen aktiv in den öffentlichen Raum einzubringen und diesen mitzugestalten. Der diese Aneignung ermöglichende Prozess – von der Planung bis zur Umsetzung und Präsentation – bringt unserer Erfahrung nach alle Beteiligten in die Position, sich auf vielseitige Interaktionen einzulassen, Wissen zu teilen und unterschiedliche Perspektiven anzuerkennen. So werden schon im Bemalungsprozess Grenzen – zum Beispiel soziale, urbanistische, kulturelle oder generationelle – zwischen Menschen überwunden und neue Dialoge anhand der konkreten Gestaltung des gemeinsam genutzten Raums angestoßen. Im Sinne der partizipativen Aktionsforschung verstehen wir diesen Dialog als Forschungsprozess, in welchem Teilnehmende sich selbst und ihre Umwelt verändern (Schugurensky 2014: 367).

Allerdings ist diese Methode weder niedrigschwellig noch für jeden Forschungskontext anwendbar. Detaillierte Kenntnisse des lokalen Kontextes sowie bereits bestehende Kontakte zu bestimmten Akteuren sind eine Grundvoraussetzung. Für großflächige Wandbilder stellt auch das Finden von geeigneten Wänden eine Herausforderung dar, die durch gesellschafts- und machtkritische oder stadt- und mietenpolitische Inhalte erfahrungsgemäß zusätzlich erschwert wird. Je nach lokalem Kontext gehen großflächige Wandbilder auch mit erheblichen Kosten für die Anmietung von Baugerüsten oder Hebebühnen sowie einem hohen administrativen Aufwand bei der Einholung von Genehmigungen einher. Ferner braucht es künstlerische Grundkenntnisse, um einerseits Menschen ohne künstlerische Erfahrungen anzuleiten und zu ermutigen, Farbe an die Wand zu bringen, sowie andererseits für die Auswahl der spezifischen Materialien und Wandfarben. Nicht zuletzt zeigen die Entwicklungen der letzten Jahre, dass *urban art* und Wandbilder zunehmend durch Stadtmarketing und *art-washing* großer Konzerne für deren Profitinteressen vereinnahmt werden. Somit sollte bei der Wahl dieser Methode stets auch reflektiert werden, welche potenziellen Auswirkungen das farbenfrohe Einmischen und Gestalten des jeweiligen Raums haben könnte, um nicht durch Vermarktungsstrategien der *creative industry* in der unternehmerischen Stadt selbst zum Teil von Aufwertungs- und Gentrifizierungsprozessen zu werden.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen und Erfahrungen sehen wir kollektive Wandbemalungen als kreativ-spielerische Methode und alternative Form der kollektiven Wissensproduktion. Da hierbei noch ein großes Potenzial der kritischen Reflexion und Weiterentwicklung besteht, freuen wir uns über einen Erfahrungsaustausch und die Diskussion der hier vorgeschlagenen Methode.

Literatur

Badura, Jens/Dubach, Selma/Haarmann, Anke/Mersch, Dieter/Rey, Anton/Schenker, Christoph/Toro Pérez, Germán (Hg.) (2015): Künstlerische Forschung. Ein Handbuch, Zürich: Diaphanes.

Bertram, Ursula (2017): Kunsttransfer. Effizienz durch unangepasstes Denken, Bielefeld: transcript.

Dombois, Florian/Jürgens, Anna-Sophie/Tesche, Tassilo (2015): Kunst als Forschung. Ein Rückblick, in: Anna-Sophie Jürgens/Tassilo Tesche (Hg.), LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion (= Science Studies), Bielefeld: transcript, S. 33-42.

England, Kim V. L. (1994): „Getting personal: Reflexivity, positionality, and feminist research", in: The Professional Geographer 46 (1), S. 80-89.

Freire, Paulo (2000): Pedagogy of the oppressed. 30th anniversary edition, New York: Continuum.

Halder, Severin (2018): Gemeinsam die Hände dreckig machen: Aktionsforschungen im aktivistischen Kontext urbaner Gärten und kollektiver Kartierungen (= Sozial- und Kulturgeographie, Bd. 27), Bielefeld: transcript.

Halder, Severin/Schweizer, Paul (2020): „Von Aktivismus, Geographien und dem Dazwischen – Überlegungen anhand der Praxis von Kollektiv Orangotango", in: Standort 44 (4), S. 255-261.

Hannes, Karin/Laermans, Rudi (2020): „Editorial: Encountering artistic research practices: Analyzing their critical social potentialities", in: Art/Research International: A Transdisciplinary Journal 5 (1), S. i-viii.

Hopkins, Peter E. (2007): „Positionalities and knowledge: Negotiating ethics in practice", in: ACME: An International Journal for Critical Geographies 6 (3), S. 386-394.

Hutzel, Karen E./Kim, InSul (2013): „Situating an art-based action research study within social justice theories", in: Archives of Design Research 26 (2), S. 35-53.

Kindon, Sara L./Pain, Rachel/Kesby, Mike (Hg.) (2007): Participatory action research approaches and methods: Connecting people, participation and place (= Routledge Studies in Human Geography, Bd. 22), London /New York: Routledge.

Laino, Giovanni (2005): „Italy: the Scampia district in Naples", in: Daniela Ciaffi (Hg.), Neighbourhood housing debate, Mailand: FrancoAngeli, S. 180-200.

Michelkevičius, Vytautas (2018): Mapping artistic research. Towards diagrammatic knowing, Vilnius: Vilnius Academy of Arts Press.

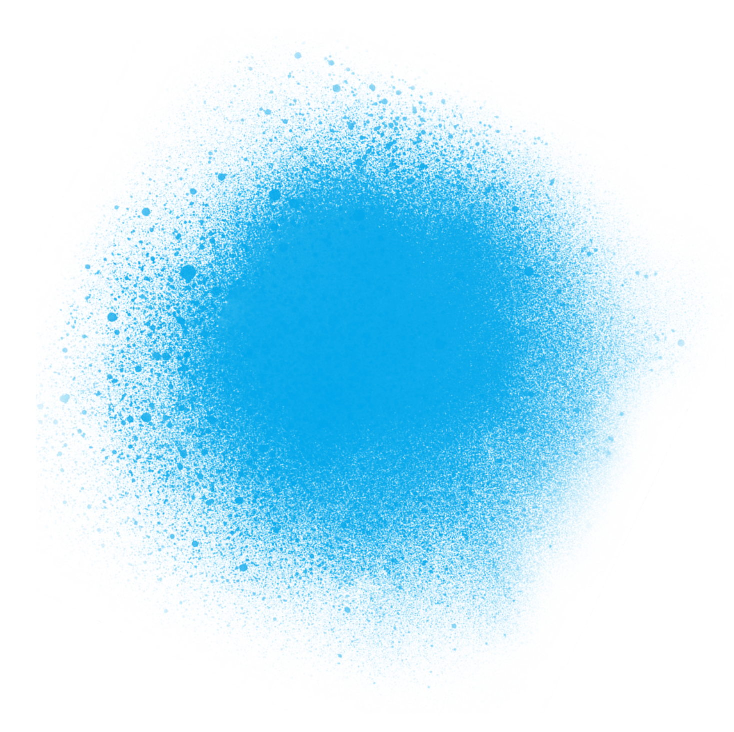
Novy, Andreas (2005): „Didaktische Anregungen der Befreiungspädagogik Paulo Freires für die Entwicklungsforschung", in: SRE-Discussion Papers Nr. 1, Institut für Regional- und Umweltwirtschaft, WU Vienna University, S. 1-16.

Rödl, Ines (2015): „Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann, Dieter Mersch, Anton Rey, Christoph Schenker, Germán Toro Pérez (Hg.); Künstlerische Forschung. Ein Handbuch", in: Journal für Kunstgeschichte 19 (3), S. 219-225.

Sanders-Bustle, Lynn (2020): „Social practice as arts-based methodology: Exploring participation, multiplicity, and collective action as elements of inquiry", in: Art/Research International: A Transdisciplinary Journal 5 (1), S. 47-70.

Schugurensky, Daniel (2014): „Paulo Freire", in: David Coghlan/Mary Brydon-Miller (Hg.), The SAGE encyclopedia of action research, Thousand Oaks: SAGE, S. 367-371.

Sholette, Gregory/Bass, Chloë/Social Practice Queens (Hg.) (2018): Art as social action: An introduction to the principles and practices of teaching social practice art, New York: Allworth Press/Skyhorse Publishing.
Wexler, Alice/Sabbaghi, Vida (Hg.) (2019): Bridging communities through socially engaged art, New York: Taylor & Francis.




MALen
Lauschende Blicke und plauschende Hände:
visuelle Annäherungen an öffentlichen Raum und an Gärten in der Stadt
Helene Heuer & Max Jordan

9 Lauschende Blicke und plauschende Hände: visuelle Annäherungen an öffentlichen Raum und an Gärten in der Stadt

Helene Heuer & Max Jordan

> „Schon von Weitem hörte man dieses Geräusch, das nur sehr große Städte hervorbringen können, ein Ton, der aus allen Tönen zugleich besteht, aus Stimmengewirr und Tiergeschrei, aus Glockengeläut und Geldgeklimper, aus Kinderlachen und Hammerschlägen, aus Besteckgeklapper und dem Zuknallen Tausender von Türen, aus Geborenwerden und Sterben zur gleichen Zeit – ein grandioses Rauschen, vom Leben selbst erzeugt." Walter Moers (1999: 447)

Walter Moers beschreibt in *Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär* die Lebensgeschichte jenes jungen Blaubären, der später als Käpt'n Blaubär bekannt werden sollte. Im Laufe einer langen und mitunter beschwerlichen Reise durch den fiktiven Kontinent Zamonien verschlägt es diesen schließlich nach Atlantis. Heute als verschollen geltend und sagenumwoben, war Atlantis zu jener Zeit so etwas wie die Hauptstadt Zamoniens. Blaubärs Ankunft in Atlantis soll uns hier als Ausgangspunkt dienen, denn in Walter Moers Beschreibung schwingt ein Verständnis von Stadt mit, das auch unseren Überlegungen zugrunde liegt. Blaubär weiß von einer Stadt namens Atlantis, er kennt das Konzept *Stadt*, was er jedoch nicht kennt und was er erst vor Ort begreifen wird, ist das, was eine Stadt ausmacht: das städtische Leben. Der französische Philosoph und Soziologe Henri Lefebvre beschreibt *das Städtische* als „de[n] Ort, wo die Menschen sich gegenseitig auf die Füße treten, sich vor und inmitten einer Anhäufung von Objekten befinden, wo sie sich kreuzen und wieder kreuzen, bis sie den Faden der eigenen Tätigkeit verloren haben, Situationen derart miteinander verwirren, dass unvorhergesehene Situationen entstehen" (Lefebvre 2014: 46). Eine treffendere Beschreibung von Blaubärs ersten Tagen in Atlantis ließe sich wohl nur schwer finden – abgesehen vielleicht von der Tatsache, dass es in Atlantis keine Menschen sind, die sich gegenseitig auf die Füße treten. Dieses *sich auf die Füße treten*, das Gewusel der Großstadt, in dem überall gleichzeitig die verschiedensten Dinge vor sich gehen und die Stadtbewohner:innen und -besucher:innen – seien es nun Stollentrolle, Tauben, das Gänseblümchen *(Bellis perennis)* oder eben Menschen – mit all ihren Unterschiedlichkeiten und Eigenheiten aufeinandertreffen, ist es, was für Lefebvre *das Urbane* ausmacht. Er definiert es weiter als „geistige und soziale Form, die der Gleichzeitigkeit, der Versammlung, des Zusammenwirkens, der Begegnung" (Lefebvre 2016: 124). Es ist jenes Urbane, das vom Leben erzeugte Rauschen, das uns interessiert(-e) und uns dazu veranlasste, unsere methodischen Überlegungen im Rahmen des Seminars bei Katrin Singer (s. Einleitung dieses Buchs) auf städtische Räume zu fokussieren.Dabei sehen wir – ungeachtet des naiven, experimentellen Charakters unserer Arbeiten – in der Methodik Potenziale für die kritische Stadtforschung, die wir in diesem Artikel erläutern möchten. Dazu soll zuerst die Bedeutung kreativ-künstlerischer Methoden für die Auseinandersetzung mit städtischen Räumen und *dem Urbanen* angedeutet werden, um dann aufbauend auf unseren Erfahrungen aus dem Seminar visuelle Ausdrucksformen als vielversprechende Methode für die kritische Stadtforschung und die (stadt-)geographische Lehre zur weiteren Ausarbeitung vorzuschlagen.

Raum als Produkt sozialer Prozesse: mit Lefebvre kreativ werden

„Die Menschen machen ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken, nicht unter selbstgewählten, sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen“, schreibt Karl Marx in *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* (2009: 115). Mit Lefebvre lässt sich sagen: So oder so ähnlich trifft das auch auf den Raum zu. Denn Raum ist bei Lefebvre – und auch nach unserem Verständnis – nicht als etwas Gottgegebenes zu verstehen, sondern Produkt sozialer Praxis. Es sind die Menschen, die in Interaktion miteinander sowie mit anderen Lebensformen und der stofflichen Umwelt Raum bzw. Räume *machen*. Sie machen diese Räume allerdings nicht aus freien Stücken, sondern eben unter vorgefundenen Umständen. „[S]ieht man den Raum als Produkt“, so Lefebvre (2014: 164), „dann ist er das Ergebnis der Produktionsverhältnisse“. Denn wenn Raum in sozialer Tätigkeit geschaffen wird, dann ist er auch Produkt der Verhältnisse, innerhalb derer eben jene sozialen Prozesse ablaufen. Lefebvre differenziert dabei drei Dimensionen des Raumes: 1. den *konzipierten Raum*, 2. die *räumliche Praxis* und 3. den *gelebten Raum* – entlang deren dialektischen Verhältnisses Raumproduktion stattfindet (s. insb. Lefebvre 2006, aber auch Vogelpohl 2020). Für uns von besonderem Interesse sind die – sowohl individuellen als auch kollektiven – versteckten, nicht offensichtlichen subjektiven Bezüge, Bedeutungen, Erinnerungen und Gedanken der Menschen zum Raum bzw. zu konkreten Räumen und Orten, die Lefebvre dem *gelebten Raum* zuordnet und die mit konventionellen Methoden nur schwer greifbar sind. Lefebvre war sich bewusst, dass es das Verständnis aller drei Dimensionen des Raumes sowie ihrer dialektischen Beziehungen benötigt, um zu einem erschöpfenden Verständnis der städtischen Raumproduktionen insgesamt zu gelangen (oder sich diesem zumindest ansatzweise anzunähern) – und dass dabei die Kunst und kreative Methoden behilflich sein können. Lefebvres Konzeption des Raumes als soziales Produkt sowie die Triade aus *konzipiertem Raum*, *räumlicher Praxis* und *gelebtem Raum* als analytische Kategorien stellen einen bedeutenden Bezugspunkt der kritischen Stadtforschung dar. Seine Plädoyers für kreative, künstlerische Methoden scheinen – soweit wir die Debatte überblicken – jedoch nur wenig Gehör zu finden. Dabei liegt gerade in der Verknüpfung der Lefebvre'schen Kategorien mit kreativ-künstlerischen Methoden ein großes Potenzial für die kritische Stadtforschung. Denn kreativ-künstlerische Methoden bieten nicht nur einen die Forschungspraxis erweiternden Zugang zu Wissen über städtische Raumproduktionen, sondern „[z]udem und vor allem erstattet die Kunst den Sinn für das Werk zurück; sie liefert zahlreiche geeignete Zeit- und Raumgestalten: nicht erduldet, nicht in passiver Resignation hingenommen, sondern in Werk verwandelt“ (Lefebvre 2016: 163). Die Stadt als Werk zu verstehen, bedeutet mehr als nur den ihr zugrunde liegenden kollektiven Schaffensprozess zu betonen – in Zeiten globaler Arbeitsteilung steckt schließlich in so ziemlich allem kollektive Arbeit. Vielmehr heißt es – mit Lefebvre –, die Prozesse, die die Stadt (re-)produzieren, als „mitwirkende Tätigkeit[en]“ (ebd.: 189) zu denken, da das Produzierte allen nicht nur zur Aneignung offensteht (bzw. offenstehen sollte), sondern erst durch eben jene kollektiven sowie individuellen Aneignungsprozesse zu dem wird, was es ist. Rahel Jaeggi (2016: 65) merkt dazu an, dass „etwa eine ‚Aneignung‘ öffentlicher Räume mehr [bedeutet], als dass man sie *benutzt*. ‚Zu Eigen‘ macht man sie sich, sofern diese von dem, was man in ihnen und mit ihnen tut, geprägt werden, sich durch die aneignende Benutzung verändern und durch sie erst eine bestimmte Gestalt – wenn auch nicht notwendig im materiellen Sinne – gewinnen.“ Das Erkennen dieser *bestimmten Gestalt* des städtischen Raumes, die geprägt ist von den kollektiven Aneignungsprozessen, benötigt Methoden, die in der Lage sind, subjektive Bezüge und Emotionen sichtbar zu machen. Wir wollen hierfür im Folgenden insbesondere visuelle Zugänge vorschlagen.

Forschungsfokus und -praxis: öffentlichen Raum und städtische Gärten wahrnehmen

Wie kann also Raum und seine Produktion mithilfe kreativ-künstlerischer Methoden untersucht werden? Den zentralen epistemologischen Ausgangspunkt in unseren Projekten bildet ‚das' städtische Individuum, seine Wahrnehmung von und Position(-ierung) in der städtischen Umwelt. Der erste Ansatz nimmt dazu den öffentlichen Raum in den Fokus. Hier geht es um die Frage, wie Menschen ihre alltägliche Lebens(um)welt in der Stadt erleben und welche Dinge (Orte, Gegenstände, Handlungen, Personen etc.) es sind, die ihre Wahrnehmung der Stadt prägen. Im Zentrum des zweiten Ansatzes steht das gesellschaftliche Konzept *Garten* und seine Verhandlung im städtischen Kontext. Hier fragen wir danach, welche Räume die Stadtbewohner:innen als Garten erleben und bezeichnen, welche Funktionen sie diesen zuschreiben und welche Gefühle sie mit ihnen verbinden – aber auch, in welche Machtstrukturen Gärten eingebettet sind. Bezüglich möglicher physischer Untersuchungsräume bestehen somit ebenso Schnittmengen (z.B. in Form öffentlicher Urban-Gardening-Projekte) wie in der grundsätzlichen Frage nach individueller Raumwahrnehmung und strukturellen Machtverhältnissen in der Produktion von Raum. Von Interesse sind dabei sowohl Relationen zwischen Menschen (dies verstärkt in Ansatz 1) als auch jene zu nicht-menschlichen Lebewesen und Daseinsformen (verstärkt in Ansatz 2).

Den beschriebenen Themenkomplexen nähern wir uns mithilfe visueller Ausdrucksformate, die wir für die Erforschung der Wahrnehmung und Aneignung von Raum für besonders geeignet halten (vgl. Kogler 2018). Konkret erhalten die Teilnehmenden zur Bearbeitung der jeweiligen Fragestellung (Ansatz 1: *„Wie sieht Dein Hamburg aus?"*, *„Welche Dinge/Orte siehst Du häufig?"*, *„Was prägt Deine Wahrnehmung des öffentlichen Raumes?"*; Ansatz 2: *„Male einen Ort, der Dir zum Thema ‚Gärten in der Stadt' in den Sinn kommt."*) unterschiedliche Mal- und Zeichenmaterialien, um ihre Gedanken und Emotionen zu Papier zu bringen. Zur Initiierung der thematischen Auseinandersetzung arbeitet Ansatz 1 mit einer vorgelagerten Erstellung von individuellen Bewegungsprofilen. Das Einzeichnen von als bedeutsam empfundenen Orten und eigenen Wegen im Stadtplan soll die Teilnehmenden in ihrer Assoziation und Reflexion zum öffentlichen Raum anregen. In der anschließenden Visualisierung sind sie dann vollständig frei. Ansatz 2 arbeitet ebenfalls mit thematisch anregendem, allerdings physischem Material. Hier werden den Teilnehmenden als Assoziationsobjekte unterschiedliche Pflanzenteile (Kräuter, Stöcke u.Ä.) sowie Bodensubstanz zur Verfügung gestellt, die sie in ihren Reflexions- und Darstellungsprozess auch einbeziehen können. Diese sollen die konventionellen Darlegungsformen Wort und Bild um die Dimensionen Geruch, Haptik und Geschmack erweitern. Anders als in Ansatz 1 werden die Teilnehmenden gebeten, in ihrer Visualisierung einen kohärenten Ort zu schaffen, wobei dieser sowohl real existent als auch idealtypisch oder als Utopie imaginiert sein kann.

Kreativ-künstlerische Methodik: Übersetzungshilfen

Die Erfahrungen und Assoziationen von *Stadt* und *Garten* verorten wir in der unmittelbaren Raumwahrnehmung und -produktion des Individuums, verstehen sie aber gleichzeitig – in Anlehnung an Lefebvre – als in sozialer Sphäre geformt und diese wiederum (um-)formend. Dabei ist für unser methodisches Vorgehen das Begreifen von Wahrnehmung(-en) in ihrer Körperlichkeit entscheidend. Denn es

ist „through bodies that we live and know space, and […] through art we find the resources to study the form and dynamics of these spatial doings of bodies“ (Hawkins 2015: 183). So erfahren wir Raum grundsätzlich mit allen Sinnen, in die wissenschaftliche Auseinandersetzung finden diese allerdings in ungleichem Maß Eingang. Meist erfolgt das Wiedergeben, Reflektieren und Analysieren von Wahrnehmung(-en) durch sprachlichen Text, der zwar einen entscheidenden Beitrag zur Ermöglichung von Austausch leistet, in seiner Abbildung der Vielschichtigkeit und Unmittelbarkeit von Wahrnehmungen aber limitiert ist. Unsere Betonung der körperlichen Erfahrung zielt dabei nicht auf die (Re-)Produktion einer Dichotomie zwischen kognitiv-rationalen und emotionalen Zugängen zu Welt. Vielmehr soll sie die Verwobenheit dieser zwei analytischen Kategorien unterstreichen, deren Schablonen sich der gelebte Raum entzieht. Die Vielfältigkeit von (Sinnes-)Wahrnehmungen und nicht sprachtextlichen Ausdrucksformen in ihren „wirklichkeitsdarstellenden, wirklichkeitskommentierenden und wirklichkeitsverändernden Funktionen“ (Neuß 2014: 252) stärker in Forschungsprozessen zu berücksichtigen und einzubringen, sehen wir daher als vielversprechende zweiseitige Erweiterung in der Auseinandersetzung mit Raum.

Als entscheidend empfinden wir in diesem Zusammenhang die methodische Verknüpfung kreativ-künstlerischer Kommunikationsformen mit sprachlichem Text. Denn unterschiedliche Sinneserfahrungen von Raum können, wie Walter Moers uns im einleitenden Zitat für die städtische Geräuschkulisse zeigt, durchaus in Wort und Schrift überführt werden. Gerade durch diesen Schritt werden Austausch und Analyse von Erfahrungen und Wahrnehmungen möglich. In Ansatz 2 (städtische Gärten) wurden die Teilnehmenden deswegen nach Abschluss des Malprozesses gebeten, ihrem Werk einen Titel zu geben und dieses im kleinen Plenum vorzustellen, und auch in Ansatz 1 (öffentlicher Raum) wurde den Teilnehmenden die Möglichkeit gegeben, kurze schriftliche Kommentare zu den jeweiligen gezeichneten Elementen zu formulieren, um deren Interpretation zu stützen. Unsere Arbeit mit visuellen Ausdrucksformen ist so als eine Art Übersetzungshilfe zu verstehen: Sie erlaubt es, unterschiedliche Wahrnehmungen, Empfindungen, Gedanken, Impulse und so weiter zunächst auf einer nichtsprachlichen Ebene zu thematisieren, und erweitert dadurch den Pool an untersuchbaren Erfahrungen und Wissen um Aspekte, die durch einen direkten verbalen Zugang – also insbesondere in reinen Interviewformaten – unerkannt blieben (vgl. CohenMiller 2017). Im Sinne einer kritischen Stadtforschung ist die Sichtbarmachung von Wissen dabei kein Selbstzweck, sondern an das Interesse der Offenlegung und Herausforderung hegemonialer Strukturen geknüpft.

Kreativ-künstlerische Praxis: den Forschungsraum gestalten

Fragen der Relation und Macht prägen nicht nur die thematische Ausrichtung und Intention, sondern auch die Praxis unserer Ansätze. Auf dieser Ebene steht das Verhältnis zwischen Forscher:in und Teilnehmer:in im Fokus. Dabei sehen wir es als eine unserer Aufgaben, die Erhebungssituation so zu gestalten, dass sich Teilnehmende sicher und wohl damit fühlen, sich selbst Ausdruck zu verleihen. Malen und Zeichnen scheinen nach unseren Erfahrungen allerdings zunächst nicht unbedingt die freie und bemächtigende Ausdrucksform darzustellen, als die wir sie verstehen und umsetzen wollen, sondern auch mit einem Leistungsdruck verknüpft zu werden. Entsprechend gilt es in der Durchführung von kreativ-künstlerischen Methoden, mit potenziellen, insbesondere ästhetischen, Selbst- und Fremdansprüchen der Teilnehmenden (und Forschenden) umzugehen. Unser Ziel als forschende bzw. anleitende Personen ist es, hier einerseits klar zu kommunizieren, dass ein kreativer Ausdruck keine


#LeaveNoOneBehind


OZ
POLIZEI
frei
HAUSER
DENEN, DIE DRIN
WOHNEN

künstlerische Kompetenz voraussetzt, und andererseits in der Erhebungssituation ein solches Empfinden der Teilnehmenden dennoch zu berücksichtigen. So kann durch kreative Lockerungsübungen an die Methode herangeführt (vgl. z.B. Schmidt/Singer/Neuburger 2022: 186) und im Zweifelsfall auf andere, in der Regel schriftliche Ausdrucksformen ausgewichen werden. In der an die kreativ-künstlerische Einheit anschließenden Vorstellung der entstandenen Werke möchten wir ebenfalls erreichen, dass die Teilnehmenden aus ihrer eigenen Position heraus sprechen können und wollen. Die initiale Fragestellung ist in Orientierung an Anna CohenMiller (2017; „Can you tell me about it?") bewusst offen gestaltet, um hier zum einen Beeinflussungen der Vorstellenden und zum anderen Fehlinterpretationen unsererseits möglichst zu vermeiden. Nachfragen – zum Beispiel zu dargestellten Elementen, Intention der Farbwahl oder persönlicher Positionierung zum Bildinhalt – erfolgen entsprechend erst anschließend und auf das Gesagte aufbauend.

Obwohl die genannten Vorgehensweisen darauf abzielen, Konflikt- oder Irritationsmomente in der Umsetzung kreativ-künstlerischer Ansätze zu antizipieren, sind sie nicht als ein Glaube an die Auflösung von Machtverhältnissen im Forschungsprozess zu verstehen, sondern vielmehr als ein Versuch der aktiven Auseinandersetzung mit diesen. Denn die Arbeit zu und mit individuellem Erlebniswissen und individuellen Erlebniswelten ist auch bei nicht unmittelbar sensibel anmutenden Themen wie öffentlichem Raum und Gärten höchst persönlich. Neben der erforderlichen Reflexion der eigenen Positionalität im Forschungsprozess (z.B. im Verhältnis zu unseren Kommiliton:innen als Teilnehmenden) ist deshalb der damit einhergehende ausschnitthafte und vereinfachende Charakter des entstehenden Materials und seiner Analyse zu betonen, der gleichzeitig nicht die Wirkmächtigkeit aufgezeigter Zusammenhänge infrage stellt (vgl. Schmidt/Singer/Neuburger 2022: 200). Im Sinne eines gemeinsamen Forschens in Abgrenzung zu einem Be-Forschen der Teilnehmenden (vgl. Gauntlett/Holzwarth 2006: 82) scheint es uns zudem erstrebenswert, die eigenen Analysen mit den Teilnehmenden zu diskutieren. Dies ist ein Vorsatz, dessen Umsetzung wir bisher noch schuldig geblieben sind.

Beispielhaft möchten wir an dieser Stelle Auszüge aus der Auseinandersetzung mit dem Material wiedergeben, das im Rahmen unserer Methodenanwendung im Seminar entstanden ist:

Ansatz 1: Einblicke in die Wahrnehmung von öffentlichem Raum

Mittels der kreativ-künstlerischen Methode wird danach gefragt, wie der öffentliche Raum wahrgenommen wird: Welche Dinge, Orte oder soziale Praxen sind es, die die Wahrnehmung des öffentlichen Raumes prägen (*was* wird gezeichnet)? Und wie lässt sich das Gezeichnete interpretativ einordnen (*wie* wird es gezeichnet)? Durch den Abgleich mit dem zuvor erstellten Bewegungsprofil wird dabei vermieden, dass die Aussage der Zeichnung auf die ganze Stadt übertragen wird. Stattdessen wird so deutlich, dass *der* öffentliche Raum im Ganzen nicht Gegenstand der Auseinandersetzung ist, sondern nur der von den Teilnehmenden tatsächlich *erlebte* und *gelebte* (vgl. Lefebvre 2006) Raum (*Wo* wird öffentlicher Raum wahrgenommen?).

Es fällt auf, dass die Zeichnung (vgl. Abb. 1) überwiegend bunt ist – mit Ausnahme der, unserer Interpretation nach, (eher) negativ dargestellten Elemente. Auch die Position und Größe der einzelnen

Elemente ist zu beachten, wobei hier – mit Ausnahme des überdurchschnittlich großen Baumes am rechten Bildrand und der vergleichsweise kleinen Darstellung des Schaufensters in der oberen rechten Bildecke – die meisten Elemente ungefähr dieselbe Größe haben und in ihrer Positionierung keine Aussageabsicht zu erkennen ist. Einzig die Position des am eindeutigsten negativ dargestellten Schaufensters in der oberen rechten Bildecke ist auffällig. Insgesamt enthält die Zeichnung deutlich mehr positiv interpretierbare Elemente (6) als negative (3).

Der:die Urheber:in der Zeichnung stellt den öffentlichen Raum zum einen als von Natur und Grünflächen geprägt dar und zum anderen als Produkt menschlicher Interaktionen. Fünf der elf gezeichneten Elemente verstehen wir als direkten Verweis auf die kollektiven Prozesse, die den öffentlichen Raum formen. Darunter fallen zwei direkt abgebildete Personen: eine im Dönerladen sowie eine vor dem Kiosk sitzend. Außerdem verstehen wir sowohl den Urban Gardening Spot als auch beide Elemente, die Graffiti darstellen, als Abbildungen, die zeigen, dass es in den Augen des:der Urheber:in der Zeichnung vor allem die in ständiger Interaktion stehenden Bewohner:innen der Stadt sind, die den öffentlichen



Abbildung 1: Darstellung der Wahrnehmung des öffentlichen Raumes von Teilnehmer:in D

Raum prägen. Im Element der Graffiti auf der „neu gereinigte[n] Wand" (D) wird diese Interaktion besonders hervorgehoben, zeigt sich in der Reinigung und Neubemalung der Wand doch besonders gut, wie die Dinge, die den öffentlichen Raum ausmachen, stets umkämpft und im Wandel sind.

Das Gezeichnete als Ausgangspunkt weiterer Auseinandersetzung

Diese Methode, wie sie im Seminar angewandt wurde, gibt bereits einige Einblicke in die subjektive Wahrnehmung des öffentlichen Raumes. Ihr volles Potenzial entwickelt sie allerdings – was im Seminar so nicht zu leisten war – erst, wenn sie darüber hinaus als Ansatzpunkt für eine tiefergreifende Auseinandersetzung mit der Konstruktion von *Place* verstanden wird (vgl. Belina 2017). Denn die Stärke der Methode liegt darin, dass sie den dargestellten öffentlichen Raum eben nicht als feste Größe behandelt, sondern eine Tür öffnet, um im Anschluss an den Zeichenprozess explizit nach den subjektiven Bezügen zu den gezeichneten Dingen/Orten/Praxen zu fragen. Im Mittelpunkt steht dann nicht mehr nur die Frage, *wie* der Raum aus der Perspektive der Teilnehmenden aussieht, sondern auch, *warum* sie ihn so empfinden. Dies lässt sich zum Beispiel in einer anschließenden Besprechung des entstandenen Materials vertiefen, wobei der Fokus verstärkt auf dem Verhältnis zwischen den Teilnehmenden und dem Raum liegt – nicht als ein ihnen gegenüberstehender fremder Gegenstand, sondern als Prozess, an dem sie teilhaben.

Ansatz 2: Gärten als Abgrenzung einer inneren von einer äußeren Welt

Charakteristisch für den Garten aus sprachgeschichtlicher Perspektive ist dessen Begrenzung (vgl. z.B. Mayer-Tasch 1998: 13), die ihn von einer sich unterscheidenden Außenwelt trennt. Zunächst meint *Garten* also ein bepflanztes Grundstück mit physischer Einfriedung, wobei sich dieses Verständnis nach unserer Auffassung zu einer Konzeption als Grenz- und Verhandlungsraum von *Stadt* und *Natur* ebenso wie von *öffentlich* und *privat* erweitern lässt. Vor diesem Hintergrund widmet sich die zweite Methodenanwendung der Frage, wie die städtischen Bewohner:innen Gärten in ihrem Alltag erleben: Was fassen sie unter dem Begriff? Welche (emotionale) Bedeutung schreiben sie Gärten zu? Und welche Akteur:innen sind für sie dabei relevant?

Trotz seiner blassen Farbe präsentiert sich uns der Zaun in Abbildung 2 als prägendes Element, denn er nimmt rund ein Drittel der Fläche ein und wurde im Malprozess als Erstes angelegt. Die etymologische Konstitution eines Gartens als eine von einer Außenwelt abgegrenzte innere Sphäre wird so auf mehreren Ebenen deutlich. Während die Thematik der Abgrenzung auch in Abbildung 3 in Form der dunkelgrünen Hecke angesprochen werden kann, hat die Außenwelt hier keine Konkretisierung erfahren. Die Wahl des Titels verdeutlicht den Fokus auf die Eigenschaften der inneren Sphäre als ‚Ort der Natur' (S.B.). Der Garten sei „natürlich" und „so grün wie möglich", führt S.B. aus, weswegen er:sie sich für die Verwendung der farbintensiven Acrylfarben entschieden habe.

Mit der Konstruktion von Innen und Außen geht die Frage nach Zugangsmöglichkeiten einher. Die Nutzer:innen des in Abbildung 2 dargestellten „Garten[s] zu einem Haus" (C) lassen sich, obwohl nicht abgebildet, ebenfalls am Titel ablesen. Stall und Sandkiste als Elemente, die den jüngsten Familienmitgliedern zugeordnet werden, stehen im Zentrum. Dieser Fokus mag sich mit der Inspiration des:der Teilnehmenden erklären lassen, als die er:sie in der Kindheit besuchte Gärten von Freund:innen nennt. Gleichzeitig stellt sich die Frage, ob die räumliche Struktur in der Erinnerung an eine kindliche Perspektive begründet liegt oder auf eine Anordnung eines ‚Familiengartens' um die (zugeschriebenen) Aktivitäten der Kinder anspielt. C beschreibt als Charakteristikum des „klassischen Familiengarten[s]", dass „alles relativ künstlich und bewusst angelegt ist". Dies werde von ihm:ihr als spießig empfunden. Eine Hervorhebung als Elemente, die „alle, wir auch" (C) in ihren Familiengärten hätten, erfuhren die in Form geschnittenen Buchsbäume und der Apfelbaum. Letzterer findet sich auch in Abbildung 3 wie-

der, deren Inspiration im Garten des am Stadtrand gelegenen Elternhauses des:der Teilnehmenden liegt. S.B. hat im Unterschied zu C ein positives Verhältnis zu seiner:ihrer Darstellung.



Abbildung 2: ‚Familien Garten' von Teilnehmer:in C



Abbildung 3: ‚Natur pur' von Teilnehmer:in S.B.

Exklusive Suburbia und ideal(isiert)e Natur

Beide Abbildungen zeigen einen Ort der Exklusivität, der ausschließlich den Hausbesitzer:innen – bzw. nur mit ihrer Einladung oder Erlaubnis auch anderen – offensteht. Während diese Machtverhältnisse in Abbildung 2 den Hintergrund für das Innere des Gartens bilden, sind sie für Abbildung 3 nur den Ausführungen des:der Teilnehmenden zu entnehmen. Die innere Sphäre konstituiert sich hier stärker über die Trennung von Natur und Stadt (vgl. S.B.: „Man vergisst, dass man in der Stadt ist."). Dabei erinnern die weite Perspektive der Grünfläche und die Anordnung von Bäumen und Sträuchern an die Ideen Englischer Landschaftsgärten, die in Ablehnung der formalen Gärten des Barocks ‚die Natur' und ihre organischen Formen und Kompositionen zelebrierten und idealisierten (vgl. von Buttlar 1998: 173) und Blickachsen wie „ein klassisches Landschaftsgemälde" (ebd.: 176) anlegten. Die Zuneigung dieser Gartenform und ihrer Epoche zum ‚Natürlichen', das zeitgleich vom Menschen angelegt und gepflegt bzw. erhalten wird, findet sich auch in den Ausführungen von S.B. wieder.

In Bezug auf die soziale Konstruktion von ‚Natur' (vgl. Chilla 2005: 185) verdient auch der Apfelbaum (vgl. Abb. 2 u. 3) Aufmerksamkeit. Er entspricht in seiner Form vollständig dem von Hans-Helmut Poppendieck (2010: 56) beschriebenen gesellschaftlichen Bild eines Baumes: „Ein Gebilde mit einem geraden Stamm […], mit einer annähernd kugelförmigen Krone, deren Umfang die Höhe des freien Stammes nicht wesentlich überschreitet". Poppendieck argumentiert, dass dieses Bild auf die von Menschen gestaltete Kulturlandschaft zurückgehe, in der „ein Baum dem anderen [gleicht], […] das unverwechselbare Individuum unvorstellbar" (ebd.) ist. Insofern entsprechen die abgebildeten Elemente dem, was Ingo Kowarik (1991: 49) als städtische Natur dritter Art bezeichnet: „eine künstlich angelegte, eine symbolische Natur". In diesem Zusammenhang ist auffällig, dass beide Darstellungen den Garten in ‚voller Pracht' sowie einzelne Elemente in ihrem Idealzustand zeigen. So sind tulpenförmige Blumen und reife Äpfel nebeneinander abgebildet, obwohl erstere im Frühjahr zu sehen sind

und letztere ab Spätsommer. Obwohl die Methode im Januar durchgeführt wurde, lässt sich keine Darstellung winterlicher Zustände finden.

Einen weiteren Spiegel gesellschaftlicher Naturverhältnisse sehen wir in der Verortung beider Darstellungen am Stadtrand. In Abbildung 3 verstehen wir die Lage des Gartens dabei vorrangig als Ausdruck einer dichotomen Wahrnehmung von Stadt und Natur, durch die *Natur* nur in Rand- bzw. Ausnahmelagen von *Stadt* möglich ist. In Abbildung 2 wird die räumliche Verortung hingegen stärker mit sozialen Größen in Verbindung gebracht. Hier wird die Kernfamilie mit Haus und Garten zum Hauptakteur eines ‚normativ-konservativen Lebens in Suburbia' erhoben, von dem sich der:die Teilnehmende distanziert.

Stift/Pinsel/Matsch/[...] in die Hand!

Abschließend stellt sich die Frage, in welchen konkreten Kontexten unsere experimentellen Ansätze als Inspiration oder Orientierungshilfe dienen können. Wir sehen vielfältige Möglichkeiten für die Anwendung einzelner Bausteine, denn der kreative (Zwischen-)Schritt steht nicht allein im Dienst unseres Erkenntnisinteresses als Forschende, sondern kann unabhängig von (s)einem Ziel als Zugang zu eigenen Erfahrungen, Emotionen und Gedanken verstanden werden. Er soll in beiden Fällen helfen, eine innere Auseinandersetzung anzuregen, in der sich der kognitiv-rationalen Ebene emotionale, körperliche und relationale Empfindungen und Erfahrungen stärker zur Seite stellen. Dies kann entsprechend für individuelle Reflexionsprozesse ebenso hilfreich sein wie für die Begleitung gemeinschaftlicher Entscheidungsprozesse oder empirische Forschungsarbeit. Wir sehen daher in der Methodik Potenzial für eine, auch im Forschungsprozess, machtkritische Stadtforschung, die die Vielfältigkeit des städtischen Zusammenwirkens und seiner Wahrnehmung in den Fokus stellt, ohne der Romantisierung zu verfallen. Für die empirische Anwendung erscheint uns dabei eine physisch-räumliche Einschränkung oder stärkere thematische Fokussierung unserer Ansätze sinnvoll. Hier ist insbesondere eine Verschiebung vom Untersuchungsgegenstand *Raum* auf die Ebene *Ort* möglich (z.B. Pettig 2022). Dies ließe sich mit einem stärkeren Einbeziehen eigener Fundstücke von Forschungs- bzw. Seminarteilnehmenden verbinden. Auch möchten wir transparent machen, dass wir in unserer stark visuell orientierten Auseinandersetzung mit städtischen Räumen durchaus eine potenzielle Überbetonung dieser Ebene sehen. Es ist aber nicht unser Ziel, Visualität des Raumes oder der Wahrnehmung über andere körperliche Erfahrungen zu heben oder Forschung gar verwertungsorientiert zu ‚ästhetisieren'. Vielmehr sehen wir unsere Arbeit mit visuellen Ausdrucksformen als einen Ausschnitt des vielfältigen Repertoires kreativ-künstlerischer Methoden, die für eine machtkritische Auseinandersetzung mit Raum zur Verfügung stehen. Für die kritische Stadtforschung bieten sie den Vorteil, dass ihnen bereits der Modus des aktiven (Mit-)Gestaltens zugrunde liegt. Eine solche Auseinandersetzung mit Stadt(-raum) aus der Perspektive individueller, aber auch kollektiver Gestaltungsmacht kann – so unsere These – dabei helfen, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass wir nicht nur *in* der Stadt leben, arbeiten et cetera, sondern Teil der Stadt *sind*, diese Tag für Tag mitgestalten und durchaus auch Anspruch erheben sollten, eigene Vorstellungen, Wünsche und Ideen in die Stadt einzubringen. Denn es ist das Streben danach, die Stadt als Werk zu verwirklichen, was unserer Meinung nach die kritische Stadtforschung kennzeichnet und auszeichnet. Verstehen wir sie also nicht als unparteiische und vermeintlich objektive Wissenschaft, sondern als – in Lefebvres Worten – das „in Richtung

verwirklichender Handlung gehende Nachsinnen“ (Lefebvre 2016: 163 f.) über die Stadt, erscheint es doppelt sinnvoll, künstlerische Methoden aktiv in die Forschung und Lehre miteinzubeziehen: weil sie tiefergehenden Zugang zum *gelebten Raum* schaffen, der in unserem Verständnis von Raum sonst (weitestgehend) unberücksichtigt zu bleiben droht, und weil die künstlerische Herangehensweise an sich bereits transformative Elemente beinhaltet, die den Weg frei machen hin zur urbanen Gesellschaft, von der Lefebvre träumte. Die Leser:innen und uns selbst möchten wir daher einladen, (weiterhin) kreativ zu sein und die Möglichkeiten unterschiedlichster Formen der Wahrnehmung, des Ausdrucks und der Aneignung auszuloten. Auf diese Weise können nicht nur konzeptionelle Dichotomien herausgearbeitet, sondern auch jene der alltäglichen Praxis und Norm herausgefordert werden – indem wir zum Beispiel Wachsmaler als vermeintlich ‚kreatives Material der Kindheit‘ in erwachsene Hände geben oder andersherum Artikulations- und Gestaltungsmacht in Kinderhände.

Literatur

Belina, Bernd (2017): Raum. Zu den Grundlagen eines historisch-geographischen Materialismus, Münster: Westfälisches Dampfboot.

Buttlar, Adrian von (1998): „Englische Gärten“, in: Hans Sarkowicz (Hg.), Die Geschichte der Gärten und Parks, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel, S. 173-187.

Chilla, Tobias (2005): „Stadt und Natur – Dichotomie, Kontinuum, soziale Konstruktion?“, in: Raumforschung und Raumordnung | Spatial Research and Planning 63, S. 179-188.

CohenMiller, Anna (2017): „Visual arts as a tool for phenomenology“, in: Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research 19 (1). https://doi.org/10.17169/fqs-19.1.2912.

Gauntlett, David/Holzwarth, Peter (2006): „Creative and visual methods for exploring identities“, in: Visual Studies 21 (1), S. 82-91.

Hawkins, Harriet (2015): For creative geographies. Geography, visual arts and the making of worlds, New York: Routledge.

Jaeggi, Rahel (2016): Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems, Berlin: Suhrkamp.

Kogler, Raphaela (2018): „Bilder und Narrationen zu Räumen. Die Zeichnung als visueller Zugang zur Erforschung sozialräumlicher Wirklichkeiten“, in: Jeannine Wintzer (Hg.), Sozialraum erforschen: Qualitative Methoden in der Geographie, Berlin/Heidelberg: Springer Spektrum, S. 261-277.

Kowarik, Ingo (1991): „Unkraut oder Urwald? Natur der vierten Art auf dem Gleisdreieck“, in: Bundesgartenschau 1995 GmbH (Hg.), Dokumentation Gleisdreieck morgen. Sechs Ideen für einen Park, Berlin: Selbstverlag, S. 45-55.

Lefebvre, Henri (2006): „Die Produktion des Raums“, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 330-342.

Lefebvre, Henri (2014): Die Revolution der Städte. La revolution urbaine. Neuausgabe mit einer Einführung von Klaus Ronneberger (= EVA Taschenbuch, Bd. 274), Hamburg: CEP Europäische Verlagsanstalt.

Lefebvre, Henri (2016): Das Recht auf Stadt (= Nautilus Flugschrift), Hamburg: Edition Nautilus.

Marx, Karl (2009): „Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte“, in: Friedrich Engels/Karl Marx (Hg.), Werke Bd. 8, Berlin: Karl Dietz, S. 111-207.

Mayer-Tasch, Peter C. (1998): „Der Garten Eden“, in: Hans Sarkowicz (Hg.), Die Geschichte der Gärten und Parks, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel, S. 11-24.

Moers, Walter (1999): Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär. Frankfurt am Main: Eichborn.

Neuß, Norbert (2014): „Kinderzeichnungen in der medienpädagogischen Forschung“, in: Angela Tillmann/Sandra Fleischer/Kai-Uwe Hugger (Hg.), Handbuch Kinder und Medien, Wiesbaden: Springer VS, S. 247-258.

Pettig, Fabian (2022): „Ästhetisches Kartieren – Mapping als Praxis geographischer Forschung zu räumlicher Erfahrung“, in: Finn Dammann/Boris Michel (Hg.), Handbuch Kritisches Kartieren, Bielefeld: transcript, S. 169-180.

Poppendieck, Hans-Helmut (2010): „Barock als Banalität: Linden in der Kulturlandschaft“, in: Brita Reimers (Hg.), Gärten und Politik. Vom Kultivieren der Erde, München: Oekom, S. 45-57.

Schmidt, Katharina/Singer, Katrin/Neuburger, Martina (2022): „Comics und Relief Maps als feministische Kartographien der Positionalität“, in: Finn Dammann/Boris Michel (Hg.), Handbuch Kritisches Kartieren, Bielefeld: transcript, S. 181-202.

Vogelpohl, Anne (2020): „Henri Lefebvre – Die soziale Produktion des Raumes und die urbanisierte Gesellschaft“, in: Bernd Belina/Matthias Naumann/Anke Strüver (Hg.), Handbuch Kritische Stadtgeographie, Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 30-36.



FILMEMACHEN ALS TRANSFORMATIVES FORSCHUNGSTOOL

PAOLA PISCITELLI

10 Filmemachen als transformatives Forschungstool

Paola Piscitelli

Einführung

In *The future as cultural fact* (2013) fordert Arjun Appadurai „research as a human right": In einer Welt der ungleichen Verteilung von Möglichkeiten, in der das Wissen schrumpft, sollte Forschung ein Grundrecht für das tägliche Überleben aller sein, insbesondere für die weniger gut Ausgestatteten, um den Bestand an Wissen zu erhöhen, das für die Menschen und die Ansprüche aller Bürger:innen lebenswichtig ist (Appadurai 2013: 270). Das bedeutet, die Forschung zu einer ausbaufähigen Ressource für alle zu machen, damit die Zukunft ein wirklich kollektives Unterfangen wird.

Die gleiche Idee von Forschung sollte daher aus einer auf Rechten basierenden Perspektive von ihrer Beschränktheit befreit werden, indem die geschlossene Schale der akademischen Forschung für eine große Bandbreite von Menschen geöffnet wird, insbesondere wenn es um Themen wie die Stadtentwicklung geht. Angesichts einer zunehmend polarisierten und ungerechten Gegenwart des städtischen Zusammenlebens kann die Konzeption und Durchführung von Forschung über städtische Räume als kollektive *sentipensar*-Praxis – „acting with the heart using the head" (Fals-Borda 1986: 25) – dazu beitragen, die Grammatik der Zukunft einer anderen möglichen Welt zu schreiben (Gómez 2021). Zu diesem Zweck können unkonventionelle Methoden mit einem inbegriffenen ständigen Rückkopplungsmechanismus zwischen Emotionen und Reflexionen, wie zum Beispiel das Dokumentarfilmen, die Urbanistik weiterentwickeln. Daher plädiert dieser Beitrag für den Wert des Dokumentarfilms als eine Methode für die Stadtforschung, die schaffen und transformieren kann sowie in der Lage ist, die Fähigkeit zu nutzen, andere urbane Zukünfte – selbst im Angesicht fesselnder Gegenwarten – anzustreben, und die Stadtgestaltung zu etwas mehr als Stadtplanung zu machen.

Un|disziplinierte Grundlagen: Einsatz von Emotionen und Geschichten in der Stadtforschung

Mein akademischer Weg ist ein undisziplinierter, der sich auf die Beobachtung städtischer Räume in ihren marginalsten und sich verändernden Rändern konzentriert und sich über Bachelor- und Masterstudiengänge in Stadtplanung und Regionalpolitik entwickelt hat, um dann in Richtung Anthropologie und Ethnographie, Dokumentarfilm, nicht lineares Geschichtenerzählen, interaktiver Dokumentarfilm, Filmkritik und Drehbuchschreiben zu *driften*, die ich innerhalb und außerhalb der Universität, als Autodidaktin und durch professionelle Kurse kultiviert habe. Die wichtigsten Antriebe, etwas zu wissen und besser zu verstehen (zu recherchieren), sind bei mir immer aus Gefühlen wie Überraschung, Irritation, Empathie oder Frustration entstanden. Ich könnte mir niemals vorstellen, eine Forscherin zu sein, die nur mit ‚kalten Werkzeugen' arbeitet, die die katalysierende und vorantreibende Kraft von Emotionen für Veränderungen scheut, insbesondere wenn es um Fragen des städtischen Zusammenlebens geht (und damit um das Zusammenleben verschiedener Welten, Überzeugungen, Hintergründe und Emotionen in Städten). Ich wurde außerdem bald dazu gedrängt, mir Formen und Kanäle der wissenschaftlichen Veröffentlichung vorzustellen, zu denen auch nicht ausschließlich schriftliche Verbreitungsformate zählten, um fruchtbare Beziehungsräume innerhalb und außerhalb der wissenschaftlichen Gemeinschaft zu eröffnen.

Wie feministische (Standpunkt-)Theorien (DeVault 1999; Harding 1987, 2004a, 2004b, 2015, 2017; Crasnow 2013, 2014; Haraway 1992, 1995) seit Langem zeigen, ist Wissenschaft alles andere als ein rein objektives Streben, wie es Begriffe wie ‚Fakt', ‚Beweis' oder ‚Evidenz' an der Basis der wissenschaftlichen Methode implizieren, die keinen Platz für Emotionen oder subjektivere Aspekte lassen. In den letzten 30 Jahren haben Forschungen in verschiedenen Bereichen wie den kognitiven Neurowissenschaften (Damasio 2000, 2003; Nussbaum 2001), den Kulturwissenschaften (Kosofsky Sedgewick 2003), den dekolonialen Studien (Anzaldúa 1991), der Pädagogik (hooks 1989) und der Geographie (Rose 1993, 1995) eine sehr enge Verbindung zwischen Vernunft und Emotionen aufgedeckt. Emotionen bestimmen die Perspektive und den Rahmen für die Erklärung der Welt, wie sie in der Wissenschaft wahrgenommen wird (Feuer 1963), und können sie auch verändern, solange der Kreislauf zwischen Wunder und Wissenschaft in Gang bleibt. Die Wissenschaft braucht Gefühle und Fantasie genauso wie Beobachtung, Analyse und Logik.

Anstatt die Affekte bei der Wissensproduktion zu vernachlässigen, auch in Bezug auf städtische Umgebungen, eröffnet das Streben nach einem Bewusstsein für Emotionen und ihre Auswirkungen sowie für Verflechtungen mit dem täglichen Leben verschiedene Möglichkeiten. So lässt sich sowohl die Macht bewusster Gedanken und unbewusster Gefühle steuern als auch die Art und Weise erneuern, wie Forschung über Städte und Stadtgestaltung umgesetzt wird. Geschichten können zu diesem Zweck ein mächtiges Werkzeug sein: Durch sie verstehen wir uns selbst und die Welt, die wir bewohnen, ohne Emotionen zu verleugnen, sondern indem wir sie in unseren Lernprozess, unsere Wissensproduktion und unser Handeln einbeziehen (Reamy 2002; Mitchell 2005).

Die Krise des technisch-wissenschaftlichen Wissens hat in der letzten Zeit dazu geführt, dass Geschichten auch in einer ‚harten' Wissenschaft wie der Stadtplanung als relevante Methodik anerkannt werden. Mehrere Stadtplaner:innen haben begonnen zu erkennen, inwiefern Geschichten dabei helfen, die Dynamik des städtischen Wandels zu verstehen und zu steuern (Attili 2007, 2008; Eckstein/Throgmorton 2003; Mandelbaum 1991; Sandercock 2003, 2004; Sandercock/Attili 2010), und beschäftigen sich mit dem kontinuierlichen Gesprächsprozess der gemeinsamen Sinnfindung, auf den sich die Planung stützen sollte (Forester 1989). In einem solchen Prozess kann Raum für Interaktion durch Geschichten geschaffen werden. Diese verbinden komplexe Formen von Alltags- und Expert:innenwissen mit der Vielzahl der verkörperten Erfahrungen, die die Stadt bevölkern (Giuliani/Piscitelli 2021).

In Anlehnung an die postmoderne räumliche Wende (Soja 1989), die die topographische Vorstellung von Raum als Fläche zugunsten einer topologischen Vorstellung von miteinander in Beziehung stehenden Räumen aufhebt, ermöglichen es Geschichten, über *Flatland* hinauszugehen – die fiktive zweidimensionale Realität des Romans von Edward Abbott (1882), in der Häuser, Bäume und Bewohner:innen gerade Linien und geometrische Figuren sind, die den kartographischen Darstellungen des städtischen Raums durch die traditionelle Stadtplanung erschreckend ähneln (Sandercock/Attili 2010). In der Vogelperspektive verschwinden alle anderen Dimensionen, zusammen mit den vielzähligen Welten der Menschen, die in der Stadt leben, ihrem Leben, das aus Gefühlen und Erinnerungen besteht, ihren Stimmen und Erfahrungen, die die Qualität der Urbanität als eine eminent relationale Dimension bestimmen. Herkömmliche Stadtpläne können das, was in der Stadt pulsiert, nicht abbilden und haben einen schwachen Impuls für Veränderungen. Filmische Geschichten können das.

Filmemachen als performative Methodik

Dokumentarfilme können uns helfen, die Realität klarer zu sehen und ein breiteres Publikum zu erreichen als die enge, spezialisierte Leser:innenschaft wissenschaftlicher Veröffentlichungen. Dies erklärt auch die zunehmende Verbreitung von Dokumentarfilmen – nicht immer von filmischer Qualität – als Instrument zur Verbreitung von Forschungsprojekten, die sich Innovation auf die Fahnen geschrieben haben. In den letzten Jahrzehnten ist ein solider Korpus von Arbeiten entstanden, die das Filmemachen als Forschungsmethode nutzen, insbesondere in englischsprachigen Kontexten. Das Buch *Practice-led research, research-led practice in the creative arts* von Hazel Smith und Roger Dean (2009) stützt sich auf eine Reihe von Beiträgen aus dem Vereinigten Königreich und Australien über das Filmemachen als kreative Praxis, deren umfassendste Definition lautet:

> „[It] can be basic research carried out independent of creative work (though it may be subsequently applied to it); research conducted in the process of shaping an artwork; or research which is the documentation, theorization and contextualization of an artwork – and the process of making it – by its creator." (Ebd.: 3)

Auf der Grundlage dieser Definition haben Susan Kerrigan und Joanna Callaghan (2016) eine Einteilung von neun Hauptverhaltensweisen zwischen Forscher:innen und Filmemacher:innen vorgenommen, die entweder auf einer ethnographischen *Insider-Outsider-*Perspektive (bei der der:die Forscher:in ein:e Beobachter:in des Forschungsprozesses ist) oder einer *Insider-Insider-*Perspektive (bei der der:die Forscher:in ein:e Teilnehmer:in der Forschungsaktivität ist) basieren. Dies macht es möglich, eine strenge Systematisierung vorzunehmen und zu zeigen, dass es bereits ein komplexes und fruchtbares Terrain gibt, auf dem das Filmemachen als Forschungsmethode eingesetzt wird.

Diese wichtige Legitimation überschattet jedoch die konkrete Wirkung, die ein Film bei der Neudefinition von Forschungsmethoden haben kann, insbesondere in den Disziplinen, die bereits eine praktische Spannung und Reichweite haben, wie Stadtplanung und Urbanistik. Es gibt einen Aspekt des Dokumentarfilms, der immer im Hintergrund bleibt, nämlich seine transformative Fähigkeit.

Das gängige Verständnis des Dokumentarfilms scheint durch den darin enthaltenen Begriff ‚Dokument' – und damit durch die Nähe zur vermeintlichen Beglaubigung von Handlungen – dazu verdammt zu sein, dass Dokumentarfilme als ideale Sammler von Instanzen einer perfekt reproduzierten Realität und als Dokumentation des Sichtbaren gesehen werden. Der Dokumentarfilm dokumentiert jedoch nicht, was er zeigt. Er zeigt ‚die Wirklichkeit', die er vermittelt, und ermöglicht es, sie in anderen Formen und aus anderen Blickwinkeln zu sehen. Er eröffnet einen Raum im Entstehen, der in der Lage ist, neue Vorstellungen zu projizieren und das Wesen der Dinge hervorzuheben, das nicht in Worte zu fassen ist. Er schafft so einen Zwischenraum für die Zirkulation von Ideen in der direkten Konfrontation mit unseren Emotionen, Kenntnissen und Wahrheiten, sowohl individuell als auch gesellschaftlich, privat und öffentlich.

In diesem Sinne ist der Dokumentarfilm eine performative Kunst – gemäß der von Stella Bruzzi (2000) vertretenen Auffassung, die sich auf die performative Ausarbeitung des Sprachphilosophen John Austin (1987) bezieht, für den die Sprache performativ ist, wenn sie nicht nur beschreibt, sondern

Handlungen ausführt, die Ideen, Zeichen und Gesten hervorbringen, wie zum Beispiel, wenn man ‚Ich schwöre' sagt und damit ein Versprechen besiegelt. In ähnlicher Weise argumentiert Bruzzi, dass Dokumentarfilme durch ihr Setting performativ sind, sie seien „inevitably the result of the director's intrusion into the filmed situation" (ebd.: 11), die durch die Wahl eines Blickwinkels, der gezeigt werden soll, den:die Zuschauer:in auffordern, dasselbe zu tun und die Realitäten durch Emotionen und Geschichten zu untersuchen.

Folgerichtig behaupte ich, dass Dokumentarfilme nicht nur die Realität abbilden, wie wir anhand der albtraumhaften Entwicklung von Stolz zu Reue hinsichtlich der Verbrechen sehen, die von den Verantwortlichen für die antikommunistische Säuberung Indonesiens in *The Act of Killing* von Josua Oppenheimer (2012) begangen und nach ihren bevorzugten filmischen Genres nachgestellt wurden, oder anhand der Konstituierung des ersten multiethnischen Orchesters in Italien, die weit über die Dreharbeiten von Agostino Ferrentes *L'Orchestra di Piazza Vittorio* (2006) hinausgeht und seine Entstehung von Anfang an dokumentiert.

Dokumentarfilme können auf die Realität einwirken und sie sogar erhalten und verändern. Diese transformative Fähigkeit ist in der Aggression einbegriffen, die dem Kino potenziell innewohnt. Wie Susan Sontag (1997) schrieb, kann der Akt des Filmens einer Person etwas Gewalttätiges an sich haben, was durch dieselben Wörter wie Fotografie und Filmemachen hervorgerufen wird, wie beispielsweise „to shoot or a take, almost a sublimation of the gun" – also ein Foto zu schießen, ein Begriff in Erinnerung an eine Waffe. Dennoch ist es keine Lösung, Kameras zu vergraben. Die Interaktion mit den Möglichkeiten, die sie schaffen, auf einer soliden ethischen Grundlage zu finanzieren, schon. Die Kamera bindet eine:n an den Ort und den Moment und zwingt eine:n, sich ständig zu fragen: Was sehe ich mir an? Und schauen sollte vor allem heißen, sich zu kümmern, zu hüten, also zu schützen, zu pflegen und zu sorgen. So können Kameras aufhören, Schutzschilde zu sein, und zu Dreh- und Angelpunkten für reale Begegnungen werden (Sontag 1997). Aus diesem Grund ist die Frage ‚Was sehe ich (und der:die Zuschauer:in)?' immer eine politische Frage (Osborne 2000).

In der heutigen Ära des weitverbreiteten Zugangs zu Aufnahmen und der Hyperproduktion von Bildern ist es noch dringlicher, über die Politik der Aufnahme von Bildern nachzudenken, seien sie still oder in Bewegung, um sie nicht zu einem zufälligen, unfruchtbaren Akt zu machen, sondern zu einer Gelegenheit, wertvollen Darstellungen und notwendigen Erzählungen über die Orte, die wir bewohnen, Leben einzuhauchen. Dies geschieht in der Regel mit Bildern und Geschichten, die darauf bestehen, Fragen zu stellen, anstatt Antworten zu fordern (Berger 1982), gerade weil sie die Spannung haben, die Beziehung aufrechtzuerhalten, die im Moment der Aufnahme geschaffen wird. In dem Moment, in dem wir eine Szene auf dem Monitor der Kamera komponieren und auswählen, was in den Rahmen kommt, stellen wir nicht nur eine Beziehung zwischen uns, der Szene und dem Medium dazwischen her, das heißt zwischen uns und der Welt, der ein Verstärker im Weg steht. Wir stellen eine Frage: ‚Was müssen wir von/in der Welt sehen?' Der Rahmen der Kamera ermöglicht, inszeniert und vermittelt diese Beziehung zur Welt und die Befragung der Welt, wodurch unser Blick auf die Realität eingegrenzt wird. Die Dokumentarfilmer:innen, die meinen Blick geprägt haben, wie Leonardo Di Costanzo, Agnes Varda, Chris Marker, Pietro Marcello, haben trotz der großen Vielfalt der Stile und der erzählten Geschichten eine Art des Filmemachens gemeinsam, bei der die Begegnung mit der Welt an erster Stelle zu stehen scheint und den Film prägt. In dieser von Dario Zonta (2017: 10) als *politics of*

method bezeichneten Haltung beeinflusst die Methode die Ästhetik, der Weg bestimmt das Ergebnis, und Letzteres ändert sich je nachdem, was erzählt werden soll.

Filmemachen als unausweichliche *politics of method*: Notizen aus dem Filmforschungs-Aktionsprojekt *Io non vedo il mare*

Ich bin an meinen letzten Dokumentarfilm *Io non vedo il mare* (2022; dt.: Ich sehe das Meer nicht) herangegangen, indem ich mich an die *politics of method* gehalten habe. Der mittellange Dokumentarfilm, der in Neapel, meiner Heimatstadt, gedreht wurde, nimmt die Perspektive einer Gruppe junger Menschen mit Migrationserfahrungen ein, um die Geschichte der Stadt aus ihrer Sicht zu erzählen.

Die neapolitanische Metropolregion ist erst in den letzten Jahren zu einem Siedlungsgebiet für Einwanderer:innen geworden. Nach den letzten verfügbaren Daten aus dem Jahr 2014 leben statistisch gesehen mehr als 43.000 Ausländer:innen in Neapel, was über vier Prozent der Bevölkerung entspricht, von denen 14 Prozent minderjährig sind (Gabrielli/Mazza/Strozza 2016). Im Gegensatz zu anderen Großstädten in Italien ist ihre Anwesenheit ein Szenario, das durch eine geringere Anzahl von Einwanderer:innen und einen jüngeren Ansiedlungsprozess gekennzeichnet ist, aber auch durch eine

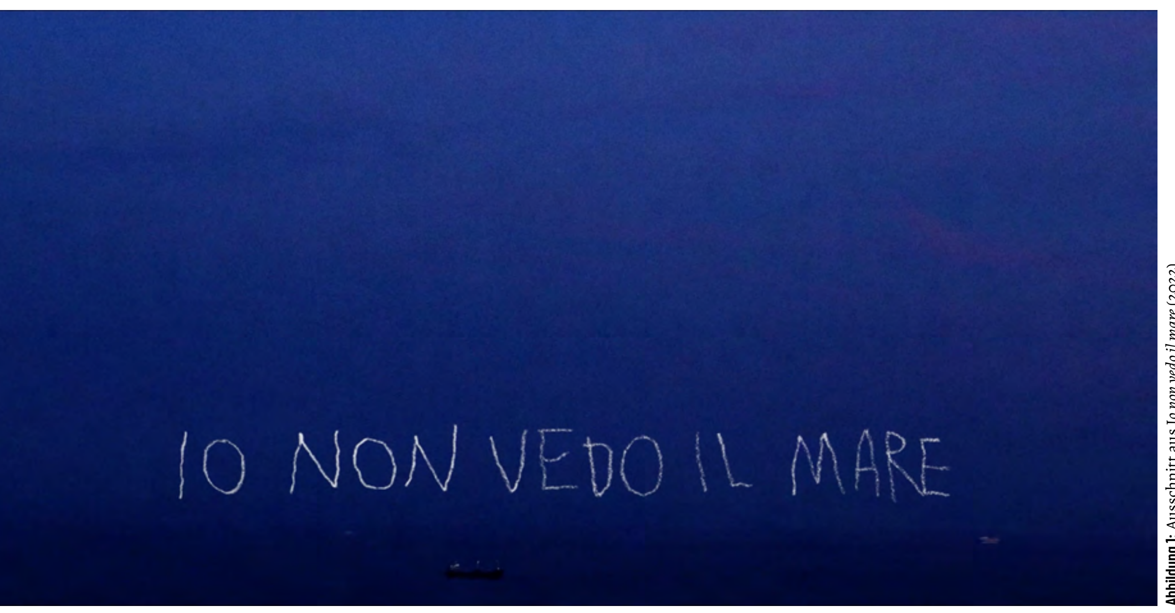


Abbildung 1: Ausschnitt aus *Io non vedo il mare* (2022)

starke Fragmentierung der Herkunft und Lokalisierung auf dem Gebiet der Stadt (ebd.). In ähnlicher Weise wird in Neapel ein fortschreitender Anstieg der Kinder von Einwanderer:innen mit der gleichen großen Vielfalt an Herkunfts- und Ansiedlungsmodellen (de Filippo/Strozza 2011) und eine deutliche Mehrheit der zweiten Generation (d.h. derjenigen, die während der Migrationserfahrung ihrer Eltern oder ihrer Mutter in Italien geboren wurden) registriert, zu der drei von vier Kindern gehören. All dies geschieht in einer jungen Stadt, in der das Durchschnittsalter niedriger ist als in anderen italienischen Metropolen, die aber auch einen der höchsten Wohnsegregationsindizes des Landes, einen ersticken-

den Arbeitsmarkt, weitverbreitete Armut und ein hohes Maß an Prekarität aufweist (Pfirsch/Semi 2016). Besorgniserregende Vorfälle, die sich Ende des letzten Jahrzehnts ereigneten – wie das Massaker in Castel Volturno im Jahr 2008, die Gewalt gegen Afrikaner:innen in Pianura im Jahr 2009 oder die Rom:nja-Jagd in Ponticelli in den Jahren 2008 und 2013 –, sind Zeichen einer Fremdenfeindlichkeit in Neapel und Kampanien (Amato 2016), die den nationalen Geist widerspiegeln und eine kontinuierliche und gründliche Überwachung des Phänomens erforderlich machen (Gabrielli/Mazza/Strozza 2016). Diese Ereignisse stellen die Rhetorik von ‚Neapel als gastfreundliche und aufnahmebereite Stadt' infrage und erinnern an die Notwendigkeit einer sorgfältigen Beobachtung dessen, was die Stadt durch den Beitrag der Migrant:innen geworden ist (Amato 2016), indem sie den Austausch von Erfahrungen und das Teilen von Praktiken fördern, um die inneren Grenzen der Stadt aufzuzeigen.

Junge Migrant:innen sind in den Städten täglich mit einer Vielzahl von sichtbaren und unsichtbaren Grenzen konfrontiert, die sich aus politischen, bürokratischen, rassistischen und sozioökonomischen Faktoren ergeben und durch die Eindämmungs- und Absperrungsmaßnahmen infolge der vergangenen Covid-19-Pandemie noch verstärkt wurden. In der Rassismusdebatte, die endlich auch in Italien geführt wird, bleiben das Leben und die Orte, die Geschichten und die Emotionen derjenigen, die auf verschiedene Weise an den Rand gedrängt wurden und werden, in der Stadtforschung, -praxis und -politik außen vor. Eine ganze Generation junger Menschen, die einen wachsenden Teil der Bevölkerung und heute etwa zehn Prozent der italienischen Bevölkerung ausmacht (ISTAT 2022), entzieht sich angemessenen öffentlichen Diskursen und städtischen Agenden, was zu einer Unsichtbarmachung führt.

Nur Lebensgeschichten können das Werkzeug sein, um die Tendenz zur Entmenschlichung zu bekämpfen, die typisch für die daraus resultierende schleichende Gewalt (Nixon 2013) und den Rassismus (Leogrande 2017) ist, und einen klaren Blick auf das zu werfen, was die städtische Gesellschaft in Italien geworden ist. „[Q]uestioning the future of young people of foreign origin means questioning the future of our country", erklärt Ambrosini (2005: 5), während die Erforschung der Gegenwart der Städte, wie sie von jungen Menschen mit unterschiedlichen Hintergründen durch ihre Geschichten erlebt wird, die Möglichkeit eröffnet, sich offenere Räume für ein inklusiveres Leben und eine andere mögliche Geschichte für uns alle vorzustellen. Deshalb hat *Io non vedo il mare* die neuen städtischen Generationen in Neapel in den Mittelpunkt gestellt, um die (un-)sichtbaren städtischen Grenzen aufzuzeigen, die sie jeden Tag erleben. Um dies zu erreichen, wurde zunächst ein Raum für Begegnungen und tiefe Verbindungen mit und zwischen den jungen Menschen geschaffen, die an dem mehrmonatigen Projekt *Border[scape]s* beteiligt waren. Dies wurde in einer Methodik artikuliert, die von Ash Amins (2019) *ecology of encounter* inspiriert ist, wodurch urbane Geselligkeit als Umkehrung flüchtiger sozialer Begegnungen gefördert wird, die normalerweise in städtischen Räumen stattfinden. Dabei frisst die Atmosphäre des Ortes soziale Kontakte eher auf, als dass sie sie aufbaut, um längere und wiederholte Gelegenheiten der Beziehung zur Andersartigkeit, des gegenseitigen Austauschs und der *cultural destabilization* (Briata 2019) zu konstruieren, die vor allem durch die gemeinsame Arbeit entstehen. Die Schaffung von Räumen für die Zusammenarbeit an gemeinsamen Zielen kann eine *politics of connectivity* (Amin 2004) hervorbringen, bei der bereits etablierte Handlungsmuster durch die Konfrontation mit gemeinsam erarbeiteten Zielen in neu geschaffenen bedeutungsvollen Begegnungen verändert und angepasst werden (Valentine 2008). Jede Form der *politics of connectivity* kann nur dann zu weiteren Öffnungen führen, wenn sie mit einer *politics of difference* (Young 1996) verbunden ist, die in der Lage ist,

den Rahmen der Gemeinschaft und der vermeintlich homogenen Gesellschaft zu sprengen, um dem Risiko von Konflikten als wesentlicher Bestandteil jeder Begegnung bewusst zu begegnen.

Das Projekt *Border[scape]s* greift diesen Drang zu *ecologies of encounters* als ein zu (re-)konstruierendes Beziehungsfeld auf und schafft einen Raum der kreativen Zusammenarbeit, der auf die Realisierung des Films abzielt und sich in wöchentlichen Workshops mit 23 Jugendlichen – ursprünglich aus einem Dutzend verschiedener Länder stammend und in verschiedenen Vierteln Neapels lebend, darunter zwei junge Männer in Haft – artikuliert. Zu ihrer Unterstützung konnte ich eine heterogene Gruppe zusammenstellen, die sich aus der Abteilung für Architektur und Stadtplanung der Universität Nea-



Abbildung 2: We speak different languages (dt.: Wir sprechen unterschiedliche Sprachen). Ausschnitt aus *Io non vedo il mare* (2022)

pel Federico II unter der Leitung von Prof. Giovanni Laino; dem Museum für zeitgenössische Kunst *madre – museo d'arte contemporanea donnaregina*; den beiden wichtigsten lokalen Vereinen, die mit Geflüchteten und Rom:nja arbeiten, nämlich *Less Onlus* und *Chi rom e…chi no*; einem pastoralen Zentrum im Sanità-Viertel im Stadtzentrum, das junge Migrant:innen beherbergt; und einer Reihe von Künstler:innen und Forscher:innen unter meiner Leitung zusammensetzt.[1] Eine große multidisziplinäre und translokale Gemeinschaft, die sich mit dem Ziel versammelt hat, das Projekt mit den Augen der Jugendlichen zu sehen und zu hören, hat sich über mehrere Monate (Dezember 2020 bis März 2021) in einem ‚Dazwischen der Räume und Gemeinschaften' der Universität, des Museums und der beteiligten Vereine gebildet.

1 Dazu gehörten die in Mailand lebenden Erzählerinnen und Autorinnen Nadeesha Uyangoda und Alessandra S. Cappelletti, der neapolitanische „educ-actor" Nicola Laieta, der in Deutschland lebende Geograph Paul Schweizer, der in Mailand lebende Fotograf Filippo Romano, die vor Ort lebende Videooperatorin Rosa Maietta und die Tontechnikerin Rosalia Cerere. Die einheimischen Videofilmer Rosa Maietta und Gigi Mete, die Tontechnikerin Rosalia Cerere und der in Berlin ansässige neapolitanische Videoredakteur Gianni Pannico

Das Ziel des Projekts, das den jungen Teilnehmer:innen von Anfang an klar war, bestand darin, einen kollektiven Film zu drehen, bei dem sie in jeder der kreativen Phasen des Filmemachens mitreden konnten – das heißt in der (1) Vorproduktionsphase, die dem Schreiben des Treatments entsprach, in der (2) Produktion durch die Dreharbeiten und in der (3) Postproduktion, die vor allem darin bestand, der Vielfalt des sehr heterogenen Materials, das von und mit den Jugendlichen produziert wurde und für das die vorherigen Phasen offen waren, Struktur und Form zu geben. In dem Versuch, eine ‚eigene *politics of method*' zu entwickeln, die die Begegnung an die erste Stelle und vor den Film stellt, habe ich jede dieser drei traditionellen Phasen des Filmemachens auf bestimmte Prinzipien gestützt, die letztendlich ihre Form und ihr Timing bestimmt haben:

(1) eine lange Vorbereitung in der Vorproduktionsphase, um den Teilnehmer:innen zu ermöglichen, mir, sich selbst und den anderen zu vertrauen;

(2) ein aufmerksames Zuhören und eine ständige Beachtung der einzelnen Teilnehmer:innen in den verschiedenen Momenten des Projekts, wobei ich die individuellen Krisen, Verliebtheiten und Fluchten derer, die schließlich Jugendliche waren, immer akzeptierte und in den Prozess einbezog, anstatt sie als nicht funktional auszuschließen oder die Entstehung des Films zu verlangsamen;

(3) und eine Reihe von Momenten, die im Laufe der Produktion und der Nachbearbeitung des Films genau geplant wurden und die darauf abzielten, die Entwicklung des Films schrittweise wiederzugeben, während er Gestalt annahm, und nicht nur bei der Fertigstellung.

In der Vorproduktionsphase machten die jungen Teilnehmer:innen bei einer Reihe von Theaterspielen mit, um das Eis zu brechen und sich gegenseitig kennenzulernen, gefolgt von einem Online-Treffen mit der Schriftstellerin Nadeesha Uyangonda, Einwanderin der zweiten Generation. Die Konfrontation mit einer Schriftstellerin, die ähnliche Schwierigkeiten im Zusammenhang mit der Staatsbürgerschaft, der Integration und der Selbstbehauptung in der italienischen Gesellschaft erlebt hat wie die am Projekt beteiligten jungen Menschen, war von grundlegender Bedeutung, um unsere Zusammenarbeit als einen sicheren Raum zu definieren, der auf Fürsorge, Respekt und Rücksichtnahme gegenüber allen Teilnehmer:innen beruhte und einen freien Austausch zwischen ihnen ermöglichte. Die jungen Teilnehmer:innen lernten sich nach und nach kennen und erkannten sich in den anderen über ihre scheinbaren Unterschiede hinaus wieder. Der nächste Schritt war eine Reihe von Workshops zum emotionalen Mapping. Mithilfe der visuellen Kollaborationsplattform *Miro* kartierten die Teilnehmer:innen die Orte ihrer Gefühle in der Stadt und die inneren Grenzen, die für sie unüberwindbar waren. Das emotionale kollektive Mapping war offensichtlich eine präzise Wahl, gerechtfertigt durch die Notwendigkeit, einen Weg zum Besprechen des schwierigen Konzepts der Grenze zu finden. Dieser sollte für die Jugendlichen verständlich und zugänglich sein und es gleichzeitig ermöglichen, eigene Narrative aus dem Raum zu entschlüsseln.

Und es hat funktioniert: Aus der Kartierung ging ein Archipel von Orten hervor, die den verschiedenen Bereichen entsprechen, in denen die Jugendlichen eingesperrt waren (einschließlich der Peripherie, der Schutzräume und der Lager), wobei nur wenig Platz für die Farben gefunden wurde, die für die Gefühle der Freiheit standen. Vor allem im Hafengebiet und am Flughafen überschneiden sich die

Randy Luna 30/01/21

SCAMPIA 2

CHIAIANO 3

QUARTIERI SPA

PIANURA 6

Oksana Rud 30/01/21

RACCONTO QUASTA STORIA P
RIBERARMI. SAPETE COSA SIC
PERDERE UN AMICA O UNA A.
PERCHÉ GLI ALTRI NON CREDONO
CHE NON POSSIATE MANGIARE INSIEM

Yakoub Moussa 30/01/2021



DAVIDE
30/09/2021
4
GNOLI
VOMERO
LA MIA STORIA
9
PORTA CAPUANA
10
PIAZZA NAZIONALE

Farben der Traurigkeit und der Freude. Als ich die Jugendlichen nach dem Grund fragte, sagten sie mir, dass dies die begehrten Orte der Freiheit und der Schönheit seien, aber auch die für sie unzugänglichsten, da sie in Bezug auf ihre Lebensbedingungen der freien Mobilität im Wege stünden. Aus der emotionalen Landkarte ergab sich eine Reihe von Knotenpunkten, die dem täglichen Leben der Teenager entsprechen. Auf ihnen konstruierte ich eine neue Karte, die ich als Grundlage für den Workshop zur Selbsterzählung verwendete. Auf der einen Seite platzierte ich eine Reihe von Sätzen, die von den Jugendlichen während der Workshops gesprochen und als Überschriften auf Papier gedruckt worden waren, und auf der anderen Seite schrieb ich ihre Namen auf Post-its. Anschließend bildeten wir um diese Papiermatte einen *‚círculo de palabra'*, der sich an ein traditionelles indigenes Ritual anlehnt, bei dem Mitglieder der Gemeinschaft in einem festgelegten Raum über relevante Themen diskutieren und nachdenken. Durch die Weitergabe einer Art Staffelstab konnten die Teilnehmer:innen die Stadt auf dem Stadtplan, der ihnen zu Füßen lag, mit ihren Worten beschreiben. Viele erkannten sich in den Sätzen wieder, auch wenn sie von einem:einer anderen Teilnehmer:in der Gruppe gesprochen wurden; jemand anderes wiederum wollte sie leicht abändern oder ersetzen. Jede:r wählte dann seinen eigenen Satz aus, der als Ausgangspunkt für die Geschichte dienen sollte, die er:sie erzählen wollte. So entstand das Drehbuch: Die Teilnehmer:innen schrieben ihre Geschichten über Rassismus, Mobbing, Diskriminierung und stille Gewalt, aber auch über Selbstfindung, Emanzipation, Wachstum und Träume in einer mehrwöchigen Schreibwerkstatt mit gemeinsamen und individuellen Treffen. Um ihre tiefsten Gedanken in den verschiedenen Muttersprachen, die repräsentiert waren, auszudrücken, benutzten die Teilnehmer:innen automatische Übersetzer, schrieben in ihrer jeweiligen Sprache und baten die Sprachmittler:innen sowie die Polyglotten unter uns, jüngere und ältere, um Hilfe beim Übersetzen. Dieser Moment, in dem wir uns gegenseitig halfen, unsere Geschichten auszusprechen, und zwar durch Anstrengung, starke Emotionen und befreiende Tränen hindurch, schuf eine tiefe Verbindung zwischen uns allen, die uns wirklich zusammenbrachte und uns so nah zusammenrücken ließ, wie wir es noch nie gewesen waren, obwohl wir in derselben Stadt leben. Die Moderatorin Alessandra Cappelletti und ich haben sehr darauf geachtet, diese Geschichten in der Transkription nicht zu verraten, indem wir versucht haben, so nah wie möglich an der von den Jugendlichen verwendeten Sprache zu bleiben, auch wenn sie im Italienischen offensichtlich nicht ganz korrekt oder ungrammatisch ist. Ebenso wurden Wörter und Sätze aus den verschiedenen von den Jugendlichen gesprochenen Sprachen im Original belassen, um dem Reichtum der sprachlichen Mischung, die sie besitzen, Raum zu geben. Fast alle Geschichten betreffen vergangene oder alltägliche Episoden, mit Ausnahme einer, der von Mersiana, die sich entschied, ihren Traum zu erzählen, wie er heute ist: Sie selbst kehrt nach ihrem Jurastudium in das Rom:nja-Lager in Scampia zurück, um ein Zentrum für ‚ihre Leute' („both Romas and Neapolitans") zu eröffnen.

In der Produktionsphase wählten die Jugendlichen dann für jede Geschichte einen Schauplatz aus und inszenierten sie nach einem grundlegenden Workshop zum Thema Filmemachen neu – in einigen Fällen eigenständig mit einer Handycam, die als eine Art Gruppenequipment gekauft wurde, in anderen mit unserer Hilfe. Die Drehorte reichten von intimen Orten in ihren Wohnungen, wie zum Beispiel dem Schlafzimmer oder dem Badezimmer, bis hin zu Orten im Freien, wie beispielsweise Fußballplätzen, öffentlichen Verkehrsmitteln, Straßen, Plätzen und dem begehrten Hafenviertel. M., einer der beiden inhaftierten Jungen, entschied sich, zum ersten Mal den wahren Grund für seine Verhaftung zu nennen, und bat mich, die Erzieherin zu ihm zu bringen, die ihn aufgezogen hatte und der er nie die ganze Geschichte erzählt hatte. Während wir filmten, wurde der Raum seiner täglichen Inhaftierung

zu einem Ort der Beichte und des gegenseitigen Wiedersehens. Die Geschichten, die in den städtischen Räumen gefilmt wurden, die als ‚Arenen' für die Inszenierung von nachgestellten Traumata und entdeckten Erlösungen ausgewählt wurden, lieferten zusammen mit Auszügen aus den Hintergrund-Workshops, in die sie getragen und in denen sie gepflegt wurden, das Material für den Film.

Der Schnitt – bekanntlich der Moment, in dem der Film beginnt, in die Welt zu kommen – war an dieser Stelle notwendig, um diesem Struktur zu geben. Und damit der bis dahin durchgeführte Prozess konsistent war, konnte auch die Postproduktion nur kollektiv sein. Dies wurde vor allem durch ein grundlegendes Zwischentreffen nach der Fertigstellung des Rohschnitts erreicht, um Raum für eine Diskussion mit den Jugendlichen über die Art und Weise zu schaffen, wie ich – die im Grunde als Bindeglied zwischen den Welten, als Übersetzerin von Methoden und Ansätzen und als ‚Zusammenstrickerin' von Handlungssträngen fungierte – ihre Geschichten und unser Abenteuer zusammenstellte, um dafür zu sorgen, dass wir alle daran teilhaben.



Abbildung 3: Ausschnitt aus *Io non vedo il mare* (2022)

Als ich die jungen Teilnehmer:innen während dieser Zwischenvorführung fragte, worum es in dem Film ging, den sie gerade gesehen hatten, antworteten sie: „It's about each of us and the group we have become, which would have never happened if we hadn't made this film together!"

Filmemachen als *Citymaking*

Das Projekt *Border[scape]s* und der Film *Io non vedo il mare* entstanden inmitten einer globalen Pandemie, die uns auseinandertrieb und die städtischen Grenzen verstärkte. Die jungen Menschen, die an dem Projekt teilnahmen, kannten sich nur in kleinen Gruppen, die den geographischen Standorten und den Vereinigungen entsprachen, denen sie angehörten oder mit denen sie zuvor Kontakt aufge-

nommen hatten. Die beteiligten Organisationen und Fachleute hatten noch nie zuvor in dieser Formation zusammengearbeitet und tauschten in kurzer Zeit viele Informationen sowohl über die Methoden der Stadtforschung als auch über das Filmemachen aus. Das Projekt bildete einen Raum der Begegnung, des Austauschs und des Zusammenschlusses, der durch den ‚Vorwand' vermittelt wurde, einen Film zu drehen. So wurden die individuellen Geschichten, die die jungen Leute miteinander teilen wollten, zu einer gemeinsamen Geschichte: eine Geschichte, die anders ist als viele, die über die Stadt Neapel erzählt werden, die Probleme im Zusammenhang mit Rassismus und Diskriminierung aufzeigt und in den Mittelpunkt rückt, von denen Neapel keineswegs ausgenommen ist, aber auch die Geschichte einer Gruppe junger (und nicht mehr ganz so junger) Bürger:innen, die einen dauerhaften Austausch und Freundschaft geschaffen und eine andere Perspektive auf die städtischen Räume eingenommen haben.

Io non vedo il mare ist ein Brief in Bildern an die Stadt von jungen Held:innen, die durch individuelles und kollektives Überkommen von Grenzen Verbündete finden und fragen, warum die Stadt nicht offener gelebt werden kann. Um dies zu schaffen, haben wir zahllose Schwierigkeiten überwunden, die wir nur mit viel Hingabe, Geduld, Navigation und der Bereitschaft, unsere Komfortzonen zu verlassen, bewältigen konnten. „[This] saved our lives", während die Welt deutliche Anzeichen von Unbehagen und Verzweiflung zeigte. Wir sind alle ein wenig verändert aus *Border[scape]s* herausgekommen: die Jugendlichen, weil sie die Schwierigkeiten, denen sie täglich in der Stadt begegnen, nicht mehr nur als individuell betrachten; die beteiligten Akteur:innen, weil sie gelernt haben, städtische Räume durch einen neuartigen Ansatz der ‚Video-Bürger:innenschaft' zu betrachten; ich selbst, weil ich meine Heimatstadt mit anderen Augen gesehen habe.

All dies zeigt, dass kollektives Filmemachen ein Werkzeug für eine transformative Stadtentwicklung sein kann, die sich auf mindestens drei Arten zusammenfassen lässt:

(1) indem es Fragmente vernachlässigter und ungesehener urbaner Welten wie eine magische Laterne beleuchtet, die kulturelle und ethische Linien in den Raum der Okularität einführt (Resina 2009), während es gleichzeitig Wahrnehmungsverschiebungen sowie eine kritische und multiple (Neu-)Orientierung im Raum und in der Welt hervorruft;

(2) indem es tiefe emotionale Verbindungen und Beziehungen, die sowohl kontextuell als auch unvergänglich sind, zwischen den gezeigten Orten, Menschen und Geschichten sowie dem:der Betrachter:in durch das im Wesentlichen ortsgebundene Mittel der Kamera aufbaut;

(3) und schließlich drittens, als Synthese der beiden vorangegangenen Punkte, indem es ‚die Stadt fühlen' lässt und jede:n fühlen lässt, wie es andere tun.

Io non vedo il mare ist zweifellos ein unvollkommener Film, aber er ist ein Film mit Herz, der sich damit befasst, wie städtische Räume von diesen vernachlässigten jungen Bewohner:innen empfunden werden, während er die Vielfältigkeit ihres Aussehens, ihrer Körper, ihrer Wege, ihrer Bestrebungen und ihrer miteinander verflochtenen Geschichten wahrnehmbar macht und so die Vision der anderen andeutet und uns vor Augen führt, wie transformierte mögliche Zukünfte sein könnten und sollten.

Übertragung des Textes vom Englischen ins Deutsche durch Sophia (Philo) Krist

Literatur

Abbott, Edwin A. (1882): Flatland: A romance of many dimensions, London: Seeley & Co.
Amato, Fabio (2016): „Napoli e provincia. Profilo demografico“, in: Luca Rossomando (Hg.), Lo stato della città. Napoli e la sua area metropolitana, Napoli: Monitor.
Ambrosini, Molina (2005): „Il futuro in mezzo a noi. Le seconde generazioni scaturite dall'immigrazione nella società italiana dei prossimi anni“, in: Maurizio Ambrosini/Stefano Molina (Hg.), Seconde generazioni. Un'introduzione al futuro dell'immigrazione in Italia, Torino: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli.
Amin, Ash (2004): „Regions unbound: Towards a new politics of place“, in: Geografiska Annaler: Series B, Human Geography, 86 (1), S. 33-44.
Amin, Ash (2019): Trasformiamo le città europee: Apriamole a un futuro conviviale. https://www.corriere.it/19_maggio_16/ash-amin-fondazione-feltrinelli-milano-4d9d5996-773b-11e9-8bcc-bbf4d7708d31.shtml (letzter Zugriff am 02.05.2023).
Anzaldúa, Gloria E. (1991): Borderlands/la frontera: The new mestiza, San Francisco: Aunt Lute Books.
Appadurai, Arjun (2013): The future as cultural fact: Essays on the global condition, New York: Verso.
Attili, Giovanni (2007): „Digital ethnographies in the planning field“, in: Planning Theory & Practice 8 (1), S. 90-97.
Attili, Giovanni (2008): Rappresentare la città dei migranti, Milano: Jaca Book.
Austin, John L. (1987): Come fare cose con le parole: Le „William James Lectures“ tenute alla Harvard University nel 1955, Genova: Marietti Editore.
Berger, John (1982): Another way of telling, New York: Pantheon.
Bourriaud, Nicolas (2010): Estetica relazionale, Milano: Postmedia Books.
Briata, Paola (2019): Multiculturalismo senza panico: Parole, territori, politiche nella città delle differenze, Milano: FrancoAngeli.
Bruzzi, Stella (2000): New documentary, London: Routledge.
Crasnow, Sharon (2013): „Feminist philosophy of science: Values and objectivity“, in: Philosophy Compass 8 (4), S. 413-423.
Crasnow, Sharon (2014): „Feminist standpoint theory“, in: Nancy Cartwright/Eleonora Montuschi (Hg.), Philosophy of social science: A new introduction, Oxford: Oxford University Press, S. 145-161.
Damasio, Antonio (2000): The feeling of what happens, London: Vintage.
Damasio, Antonio (2003): Looking for Spinoza. Joy, sorrow and the feeling brain, London: Heinemann.
DeVault, Marjorie (1999): Liberating method: Feminism and social research, Philadelphia: Temple University Press.
Drò, Alessia (2016): La potenza di rimanere senza parole. Intervista alla filosofa argentina María Lugones. http://www.iaphitalia.org/la-potenza-di-rimanere-senza-parole-intervista-alla-filosofa-argentina-maria-lugones/ (letzter Zugriff am 06.02.2023).
Eckstein, Barbara/Throgmorton, James A. (2003): Story and sustainability. Planning, practice, and possibility for American cities, Cambridge/London: The MIT Press.
Fals-Borda, Orlando (1986): The challenge of social change, London: SAGE.
Feuer, Lewis S. (1963): The scientific intellectual. The psychological & sociological origins of modern science, New York: Basic Books.
Filippo, Elena de/Strozza, Salvatore (2011): „Le migrazioni interne degli stranieri in Italia“, in: Sociologia del Lavoro 121, S. 168-195.

Forester, John (1989): „Planning in the face of power“, in: Journal of the American Planning Association 48 (1), S. 67-80.
Gabrielli, Giuseppe/Mazza, Angelo/Strozza, Salvatore (2016): Immigrants’ settlement patterns in the city of Naples. I modelli insediativi degli immigrati nella città di Napoli, Conference Proceedings, Napoli.
Gómez, Patricia Botero (2021): „Sentipensar“, in: Ashish Kothari/Ariel Salleh/Arturo Escobar/Federico Demaria/Alberto Acosta (Hg.), Pluriverso. Dizionario del post-sviluppo, Nocera Inferiore: Orthotes. https://www.orthotes.com/sentipensar/ (letzter Zugriff am 21.05.2023).
Giuliani, Ilaria/Piscitelli, Paola (2021): Città, sostantivo plurale, Milano: Fondazione Giangiacomo Feltrinelli.
Haraway, Donna (1992): „The promises of monsters: A regenerative politics for inappropriate/d others“, in: Lawrence Grossberg/Cary Nelson/Paula Treichler (Hg.), Cultural studies, New York: Routledge, S. 295-337.
Haraway, Donna (1995): Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo, Milano: Feltrinelli.
Harding, Sandra (1987): „Is there a feminist method?“, in: Sandra Harding (Hg.), Feminism and methodology: Social science issues, Bloomington: Indiana University Press, S. 1-14.
Harding, Sandra (2004a): „Rethinking standpoint epistemology: What is ‚strong objectivity‘?“, in: Sandra Harding (Hg.), The feminist standpoint theory reader, New York: Routledge, S. 127-140.
Harding, Sandra (2004b): The feminist standpoint theory reader, New York: Routledge.
Harding, Sandra (2015): Objectivity and diversity: Another logic of scientific research, Chicago: University of Chicago Press.
Harding, Sandra (2017): „Latin American decolonial studies: Feminist issues“, in: Feminist Studies 43 (3), S. 624-636.
hooks, bell (1989): „Choosing the margin as a space of radical openness“, in: Framework: Journal of Cinema and Media 36, S. 15-23.
ISTAT (2022): Rapporto annuale 2022 – la situazione del paese, Roma: ISTAT.
Kerrigan, Susan/Callaghan, Joanna (2016): The filmmakers’ research perspectives: An overview of Australian and UK filmmaking research, Australian Screen Production Education and Research Association (ASPERA) Annual Conference, 5-7 July 2016, Canberra: The Big Questions.
Kosofsky Sedgewick, Eve (2003): Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity, Durham: Duke University Press.
Leogrande, Alessandro (2017), La forza delle storie contro il razzismo. https://www.internazionale.it/video/2017/12/12/alessandro-leogrande-intervista (letzter Zugriff am 03.05.2023).
Mandelbaum, Seymour J. (1991): „Telling stories“, in: Journal of Planning Education and Research 10 (3), S. 209-214.
Mitchell, Helen J. (2005): „Knowledge sharing – the value of story telling“, in: International Journal of Organisational Behaviour 9 (5), S. 632-641.
Nixon, Rob (2013): Slow violence and the environmentalism of the poor, Cambridge/London: Harvard University Press.
Nussbaum, Martha C. (2001): Upheavals of thought: The intelligence of emotions, Cambridge: Cambridge University Press.
Osborne, Peter D. (2000): Travelling light: Photography, travel and visual culture, Manchester: Manchester University Press.

Petrillo, Agostino (2015): „Di chi è la città?“, in: Claudia Bernardi/Francesco Brancaccio/Daniela Festa/Bianca M. Mennini (Hg.), Fare spazio. Pratiche del comune e diritto alla città, Milano: Mimesis.
Pfirsch, Thomas/Semi, Giovanni (2016): „La ségrégation dans les villes de l'Europe méditerranéenne“, in: Méditerranée 127, S. 5-13.
Reamy, Tom (2002): Imparting knowledge through storytelling, KMWorld Online. https://www.kmworld.com/Articles/Editorial/Features/Imparting-knowledge-through-storytelling-Part-1-of-a-two-part-article-9358.aspx (letzter Zugriff am 06.02.2023).
Resina, Joan R. (Hg.) (2008): Burning darkness: A half century of Spanish cinema, New York: State University of New York Press.
Rose, Gillian (1993): Feminism & geography. The limits of geographical knowledge, Cambridge: Polity.
Rose, Gillian (1995): „Distance, surface, elsewhere: A feminist critique of the space of phallocentric self/knowledge“, in: Environment and Planning D: Society and Space 13 (6), S. 761-781.
Sandercock, Leonie (2003): „Out of the closet: The importance of stories and storytelling in planning practice“, in: Planning Theory & Practice 4 (1), S. 11-28.
Sandercock, Leonie (2004): „Towards a planning imagination for the 21st century“, in: Journal of the American Planning Association 70 (2), S. 133-141.
Sandercock, Leonie/Attili, Giovanni (Hg.) (2010): Multimedia explorations in urban policy and planning. Beyond the flatlands, Dordrecht: Springer.
Smith, Hazel/Dean, Roger T. (Hg.) (2009): Practice-led research, research-led practice in the creative arts, Edinburgh: Edinburgh University Press.
Soja, Edward W. (1989): Postmodern geographies, London/New York: Verso.
Sontag, Susan (1997): On photography, Harmondsworth: Penguin.
Valentine, Gill (2008): „Living with difference: Reflections on geographies of encounter“, in: Progress in Human Geography 32 (3), S. 323-337.
Young, Iris M. (1996): Justice and the Politics of Difference, Princeton: Princeton Univ Press.
Zonta, Dario (2017): L'invenzione del reale: conversazioni su un altro cinema, Roma: Contrasto.

Filmographie

Piscitelli, Paola (2022): Io non vedo il mare – https://shorturl.at/BIPT2
Oppenheimer, Joshua (2012): The Act of Killing
Ferrente, Agostino (2006): L'Orchestra di Piazza Vittorio

ER-FAHRUNG



Cycling Spaces im *Salon Raumverstehen*

Mobilitätspraktiken im Quartier geographisch-künstlerisch beforschen

Lea Bauer, Philip Boos,Susanne Martin, Eva Nöthen & Gabriele Reuter

11 *Cycling Spaces* im *Salon Raumverstehen*
Mobilitätspraktiken im Quartier geographisch-künstlerisch beforschen

Lea Bauer, Philip Boos, Susanne Martin, Eva Nöthen & Gabriele Reuter

Einleitung

In explorativen Forschungspraxen zu städtischen Fragmentierungsprozessen werden künstlerische Methoden zunehmend als ergänzender Zugang genutzt. Erwartet wird dabei, dass eine künstlerische Forschungspraxis machtkritische Erhebungen und Analysen reichhaltiger und zugänglicher macht. Dieser Erwartung kann nur entsprochen werden mit einem dezidiert multiperspektivischen Feldzugang als Ergebnis transdisziplinärer konzeptioneller Zusammenarbeit. Eine maßgebliche Voraussetzung zur Erweiterung von Erkenntnis und stärkeren Einbindung solcher Forschungspraxen in den Alltag ist – so das zentrale Argument des vorliegenden Beitrags – ein tieferes Verständnis davon, wie ein solcher Feldzugang durch eine Zusammenführung unterschiedlicher Begriffe und Praktiken der Erkenntnisgewinnung entwickelt wird. Vor diesem Hintergrund stellt das transdisziplinär aufgestellte Autor:innenteam des vorliegenden Beitrags seinen Konzeptentwicklungsprozess zur Durchführung eines spezifischen Workshop-Formats an der Schnittstelle zwischen performativer, wissenschaftlicher und partizipatorischer Praxis vor, in welchem es um die Erkundung von Fahrradmobilitätskonflikten in der Stadt geht. Das Ergebnis dieser Erarbeitung ist der *Salon Deep Mapping & Cycling Spaces*, der eine Vielfalt sinnesbezogener und deutender Wahrnehmungen beim Fahrradfahren versammelt, zueinander in Beziehung setzt, dabei Mobilitätspraktiken neu auf den (Sozial-)Raum bezieht und somit potenziell neues Wissen für Fragen rund um eine zukunftsfähige und partizipative Quartiersplanung bereitstellt.

Der *Salon Raumverstehen #2* mit dem Titel *Deep Mapping & Cycling Spaces* fand am 31. Juli 2021 auf dem Gelände des Zentrums für Kunst und Urbanistik (ZK/U)[1] im Berliner Stadtteil Moabit statt. Ausgehend von einer Auseinandersetzung mit Fahrradmobilität in Berlin fokussierte der Salon auf Mobilitätskonflikte im Quartier. Diese sind im Zuge einer Abkehr vom Leitbild der autogerechten Stadt in den letzten zwei Jahrzehnten auch in Moabit zutage getreten und wurden auf unterschiedlichen Ebenen bearbeitet (vgl. z.B. Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Wohnen 2012, 2021). Zu den neuen Zielen gehört vor allem ein sozial- und umweltverträglicheres, fußgänger:innen- und fahrradfahrer:innenfreundliches Mobilitätsbewusstsein. Geplant und durchgeführt wurde der *Salon Raumverstehen #2* vom Autor:innenkollektiv dieses Beitrags. Das transdisziplinäre Kollektiv bildete sich im Rahmen der Veranstaltungsreihe *Salon Raumverstehen*, welche die Choreografin und historische Urbanistin Gabriele Reuter gemeinsam mit der Choreografin und Tanzwissenschaftlerin Susanne

1 Das Zentrum für Kunst und Urbanistik (ZK/U) wurde von dem Künstler:innenkollektiv KUNSTrePUBLIK gegründet und 2012 eröffnet. Es ist zugleich Künstler:innenresidenz, Forschungs- und Produktionsort für gesellschaftliche Fragen sowie Plattform für Ausstellungen, Konferenzen und Workshops.

Martin entwickelt hatte und in der sie als Kuratorinnen und gastgebende Salonières fungierten. Für den *Salon Raumverstehen #2* engagierten sie den Geographen, Mobilitätsforscher und Fahrradaktivisten Philip Boos als Ko-Kurator, der sich mit *sensory cycling* beim Fahrradfahren befasst. Für eine Verbindung von performativer Raumpraxis und Mobilitätsforschung in einer geographisch-künstlerischen Forschungsperspektive lud Philip Boos wiederum die Geographinnen Lea Bauer und Eva Nöthen als Gastexpertinnen ein. Gemeinsam wurde die Ausgestaltung des *Salons Raumverstehen #2* entwickelt und zugleich die „Wir"-Identität des Kollektivs gebildet. Durchführung und Ergebnisse wurden durch die Gäste des Salons mitbestimmt.

Dieser Beitrag entfaltet zunächst die Konzeption der Veranstaltungsreihe *Salon Raumverstehen* mit choreografisch-performativen Methoden. Anschließend wird diese Konzeption aus der methodologischen Perspektive geographisch-künstlerischer Forschung gelesen. Die thematische Spezifizierung für Mobilitätskonflikte wird durch eine Einbindung von Ansätzen des *sensory cycling* und der *Er-Fahrungskartierung*[2] vollzogen. Die Zusammenführung dieser drei Perspektiven mündet im anschließend vorgestellten Format des *Salons Raumverstehen #2* mit dem Titel *Deep Mapping & Cycling Spaces*. Der Fokus des Beitrags liegt dabei auf einem Nachvollziehen der transdisziplinären Konzeption des *Salons Raumverstehen #2*, nicht auf einer Darstellung empirischer Ergebnisse. Zentrale Aspekte flossen jedoch in die Gestaltung unserer Ausstellungsseite ein.

Salon Raumverstehen als Programm und Format choreografischer Praxis

Das Format *Salon Raumverstehen*[3] bringt unterschiedliche Akteurinnen und Akteure mit dem Ziel zusammen, den Austausch und das gemeinsame interdisziplinäre Lernen im und zum Stadtraum zu fördern. Die Salons finden im eigens für diese Veranstaltungsreihe entwickelten KIM – KulturInstitutMobil statt. KIM ist ein im Lastenrad transportierter mobiler, spontaner, versatiler und autarker Veranstaltungsort. Die inhaltliche Ausarbeitung und Integration zusätzlicher Methoden in den einzelnen Salons ist ein intensiver gemeinsamer Prozess zwischen den gastgebenden Salonières, den Ko-Kurator:innen, den eingeladenen Gastexpert:innen und den Teilnehmenden vor Ort. Die Salonières verstehen diese Arbeit als ihre choreografische Praxis, die gleichzeitig künstlerisches Produkt ist. Alle Veranstaltungen des *Salons Raumverstehen* arbeiten mit performativen Methoden, die dem Format seine spezifische interaktive und forschende Identität zwischen Tanzvermittlung, Stadtforschung und erfahrungsbasierter Lehr-Lern-Veranstaltung geben:

- *Hosting* (Martin 2017): Methode, ein (Tanz-)Publikum in einen dialogischen, reflektierenden und ambiguitätstoleranten Prozess hineinzuholen, unter anderem inspiriert von den Salonières des 18. und 19. Jahrhunderts (vgl. Wilhelmy-Dollinger 2000),
- *Getanztes Raum-Warm-up*: Tanzimprovisationen, die den Salongästen einen ersten Eindruck davon vermitteln, wie sich Tanzschaffende mit Raumthemen auseinandersetzen,
- *Ko-Kurator:innenschaft*: Einbindung wechselnder Ko-Kurator:innen, die über die Einladung der

2 Den Begriff der Er-Fahrung verwenden wir in doppeltem Sinne: als Moment des Erkennens aufgrund von (ästhetischer) Wahrnehmung des Umgebenden sowie konkret im Vollzug radfahrender Fortbewegung als Moment des wahrnehmungsbasierten Erkennens der Umgebung.

3 Salon Raumverstehen (s. http://www.kimkommt.de/) wurde als künstlerisches Projekt durch das NATIONALE PERFORMANCE NETZ – STEPPING OUT unterstützt, gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien im Rahmen der Initiative NEUSTART KULTUR, im Hilfsprogramm Tanz.

Gastexpert:innen mitentscheiden und so ein Schneeballsystem entstehen lassen, das zur inhaltlichen und perspektivischen Vielfalt von Raumverständnissen beiträgt,
- *Gastexpertise*: Einladung von Gastexpert:innen mit Kurzvorträgen zu spezifischen Themen aus Feldern wie Urbanistik, Stadtpolitik und städtische Praxen, um die choreografische und sensorische Auseinandersetzung mit Raum durch ein verbal-diskursives Vorgehen zu erweitern,
- *Artistic responses* (Martin 2017): kurze Tanzimprovisationen als spontane und bewegungsbasierte künstlerische Verarbeitung der Raumthemen oder Raumsituationen, die durch die Beiträge der Gastexpert:innen entstehen,
- *Raumbewegungen*: Anleitung themenbezogener somatisch-künstlerischer Praxis oder ästhetischer Erfahrung (Brandstätter 2013/2012) für alle Teilnehmenden, die eine körperliche, bewegte, multisensorische Raumwahrnehmung und -erkundung ermöglicht,
- *Kleingruppenreflexionen*: Zusammenführung und kritische Reflexion somatisch-künstlerischer Erlebnisse mit den verbalen Inputs der Gastexpert:innen[4],
- *Plenumsdiskussion*: Sammeln und Teilen der multiperspektivischen Gedanken, Verstehensweisen und Erkenntnisse.

Alle diese Methoden choreografischer Praxis wurden in spezifischen Momenten im *Salon Raumverstehen #2* angewendet (vgl. Abschnitt zu *Cycling Spaces*). Zusätzlich haben wir „unseren" Salon aus zwei weiteren Perspektiven heraus entwickelt, um ihn als eine zugleich choreografische, geographische und partizipatorische Praxis der Erkenntnisgewinnung zum Radfahren zu konturieren. Aus der geographisch-künstlerischen Forschungsperspektive leitet sich der Anspruch des Salons an eine multiperspektivische Erkundung sozialräumlicher Konflikte und partizipatorische Re-Imagination von Raum ab. Zudem spezifizieren wir die Raumerkundung mit dem thematischen Fokus auf Fahrradmobilität durch multisensorische Aspekte.

Geographisch-künstlerische Beforschung von sozialräumlichen Konflikten

Konflikte im Urbanen ergeben sich nach Henri Lefebvre aus Reibungen zwischen *Räumen der Repräsentation* und *Repräsentationen des Raums* (vgl. Lefebvre 2006 [1974]: 333 ff.). In der Lefebvre-Interpretation von Daniel Mullis (2017: 77 ff.) werden diese Reibungen in *räumlicher Praxis* verhandelt, wobei erstens zwischen den beiden Lefebvre'schen Raumdimensionen Konflikte erfahr- und sichtbar werden und zweitens innerhalb der beiden Raumdimensionen das Städtische in seinen vielfältigen Ausprägungen fortwährend (re-)produziert wird. Für eine geographisch-künstlerische Erkundung von Reibungen zwischen *Räumen der Repräsentation* und *Repräsentationen des Raums* bietet Julian Kleins (2018) Konzept des *artistic mode* eine weitere Konkretisierung. Klein bezeichnet mit dem *artistic mode* eine – insbesondere in künstlerischen Ausbildungen angelegte – dezidiert multiperspektivische Auseinandersetzung mit zueinander in Widerspruch und Konflikt stehenden ästhetischen *und* deutenden Wahrnehmungsweisen. Der *artistic mode* greift auf sinnlich-erfahrungsbasierte und kognitiv-deutende Wahrnehmungsweisen zurück, setzt diese in experimentell-spielerischen Prozessen miteinander in Beziehung und kreiert somit verbindende Perspektiven.

4 Zu reflexivem Lernen in und durch künstlerische/tänzerische Interventionen siehe auch Martin (2021).

Aus diesen konzeptionellen Vorüberlegungen lässt sich ein Dreischritt zur geographisch-künstlerischen Erkundung und Transformation sozialräumlicher Konflikte ableiten (vgl. Bauer/Nöthen 2021):

1. systematische Erfassung ästhetischer und deutender Wahrnehmungsweisen,
2. spielerisch-ergebnisoffenes In-Beziehung-Setzen der erfassten Wahrnehmungen,
3. Schaffung von verkörperten und performativen Re-Imaginationen raumbezogener Wissensbestände und Praxen.

Der *Salon Raumverstehen #2* zielt mittels der choreografischen Methoden darauf ab, über sinnlich-ästhetische Aspekte in den Erkundungsprozess einzusteigen und im Anschluss auch im- und explizite Deutungsschemata herauszuarbeiten. Die systematisch vollzogene Erkundung fokussiert weiterhin auf das Erlernen und Etablieren einer alltäglichen, partizipatorischen und transformativen Praxis des Wahrnehmens, Neu-Denkens und Anders-Praktizierens umkämpfter Räume durch eine breite Teilnehmer:innenschaft. Dabei werden „Re-Imaginationen" (Sachs Olsen/Tödtli 2016: 202) im Sinne von neuen Horizonten des Zusammendenkens und -lebens von scheinbar widersprüchlichen Raumwahrnehmungen entworfen und – anders als in stadtplanerischen Beteiligungsformaten – Ausgangspunkte für alltagspraktische (Mit-)Gestaltungen entsprechender Koexistenzverhältnisse (ebd.: 191) im Stadtraum geschaffen.

Sensory cycling und *Er-Fahrungskartierung* als Modus der Erkundung und Reflexion beim Radfahren

Zur Erkundung von Reibungen zwischen *Räumen der Repräsentation* und *Repräsentationen des Raums* am Beispiel von Fahrradmobilitätspraktiken interessierten uns speziell die Wahrnehmungen Radfahrender in Hinblick auf Fragen zu Straßenraumatmosphären, Fahrstilen, Sicherheitsempfindungen und wie diese in Machtverhältnissen räumlicher Planung und Gestaltung eingebunden sind.

Die Durchführung der wahrnehmungsorientierten Erkundungsfahrten – im Folgenden bezeichnet als *sensory cycling* oder *Er-Fahrung* – orientiert sich an subjektzentrierten Methoden der Beforschung von Sicherheits-, Gesundheits- und Komfortaspekten im Radverkehr (vgl. Boos 2022). Der Begriff des *sensory cycling* ist angelehnt an Forschungsarbeiten von Katrina Jungnickel und Rachel Aldred (2014) zu *sensory strategies* bzw. dem Umgang mit persönlicher, sozialer und räumlicher Exposition beim Radfahren. Sie bezeichnen diese Strategien als „practices of controlling and managing one's personal exposure to the urban environment" (ebd.: 239). Daran anschließend bedeutet Radfahren – im Gegensatz zum Fahren mit Pkw und öffentlichen Verkehrsmitteln – für Cosmin Popan (2020) ein besonderes In-der-Umwelt- und Der-Umwelt-ausgesetzt-Sein, beispielsweise durch Witterungsbedingungen, fehlende Straßenbeleuchtung, übermäßige Lautstärke, gesundheitsschädliche Emissionen oder hohe Verkehrsdichte. Diese Vielzahl äußerer Einflüsse und die damit einhergehende Vulnerabilität fordern eine erhöhte Aufmerksamkeit – verbunden mit der Aktivierung aller Sinne und der ständigen Aufforderung zur sozialen Interaktion und Aushandlung, zum Beispiel Anpassung von Geschwindigkeit und Abständen, was Andrew Mondschein, Evelyn Blumenberg und Brian D. Taylor (2013) auch als kognitiv-aktiven Verkehrsmodus bezeichnen. Darüber hinaus verstehen Rudy Dunlap, Jeff Rose, Sarah H. Standridge und Courtney L. Pruitt (2020) Radfahren als „experiential ways of knowing the world",



Mobilitätskonflikte
im Spannungsfeld von
Stadt-/Verkehrsplanung
und Radfahrpraxen
im Quartier
angelegte Rad
... schafft Sicherheit du
... verhindert Improvisier
Sickingenstraße
Ufnaus
Huttenstraße
Stadtgrün
... schafft unübersichtlichen
Verkehrsraum
... leistet Beitrag zur Verbesserung
des Stadtklimas
vielfältige Quartiersgestaltung
... alltägliches Bewohnen von und Inter
... Kommerzialisierung von Orten sozial



fahrstrasse
urch Verkehrsmodi-Trennung
en bei Routengestaltung
ZK/U
Beusselstraße
Waldstraße
Turmstraße
Kopfsteinpflaster
... wahrt historisches Stadtbild?!
... erzwingt Entschleunigung beim Radfahren!?
g: Schauplatz von Widersprüchen
agieren in öffentlichen Räumen
en Austauschs

welche „emotional geographies“, also affektive soziale und umweltbezogene Bindungen, hervorbringen (ebd.: 83) und eine höhere Gestaltungsfreiheit von Routen, flexibles Umfahren von Hindernissen, Vermeidung von Staus auf abgetrennten Radwegen, ein Gefühl von Kontrolle und Unabhängigkeit ermöglichen und somit Selbstwirksamkeitsgefühle stärken (ebd.: 89). In diesem Verständnis von Radfahren als einer verkörperten Praxis plädiert Popan (2020) *proprioception*, also der Wahrnehmung des eigenen Körpers im Raum, für die Erweiterung des traditionellen Wahrnehmungsmodells (Fokus auf die einzelnen fünf Sinne) auf das „multisensorische Zusammenspiel“ (ebd.: 293), in dem das Gesamterleben größer ist als die Summe einzelner Sinneswahrnehmungen (ebd.: 296).

Für die Reflexion des *sensory cycling* mittels *Er-Fahrungskartierung* knüpften wir an den *mental-map*-Ansatz von Kevin Lynch (1960) an. Lynch versteht *mental maps* als visuelle Notationen mentaler Bilder städtischer Umwelt, welche aus momenthaftem Sinneserleben und erinnerter Erfahrung entstehen, dabei sowohl statische Umgebungsbeschreibungen als auch räumliche Orientierungsprozesse *(way-finding)* umfassen und insgesamt handlungsleitend wirken (ebd.: 5). Die Skizzen solcher mentalen Bilder, die beim Erleben eines Ortes durch Sehen, (Zu-)Hören, Riechen, Fühlen und Schmecken entstehen, können mit Brett Bloom (2018) auch im Sinne von *thick descriptions* als visuelle dichte Beschreibungen verstanden werden. Hier werden durch das spielerische Übereinanderlegen mehrerer Beschreibungsschichten im kollaborativen Prozess tiefergehende Beschreibungen sozialräumlicher Konstellationen gewonnen.

Cycling Spaces geographisch-künstlerisch in drei Schritten beforschen

Aus der Zusammenführung der Perspektiven choreografischer Methoden, dem geographisch-künstlerischen Forschungsstil und Fahrrad-Mobilitätsforschung ergab sich für die konkrete Umsetzung des *Salons Raumverstehen #2* folgendes Vorgehen (vgl. Abb. 1):

Der Fokus des knapp dreistündigen Salons lag im ersten Schritt auf der Sensibilisierung für Raumwahrnehmung durch sensorisch-performative Mensch-Umwelt-Interaktionen beim Radfahren und deren räumliche Verortung. Im *hosting* betteten die beiden Choreografinnen (Gabriele Reuter und Susanne Martin) den *Salon Raumverstehen #2* in die Veranstaltungsreihe *Salon Raumverstehen* ein, schilderten ihren Anspruch an choreografisch-performative Praxis als gemeinsamen Lernprozess im und zum Stadtraum und führten so die Gäste in den Salon als einen dialogischen, reflektierenden und ambiguitätstoleranten Prozess ein. Anschließend an diese Darstellung gaben die Choreografinnen im *getanzten Raum-Warm-up* einen ersten Einblick in ihre performative Auseinandersetzung mit dem umgebenden Raum. Daran schlossen sich zwei Inputs an: In der *Gastexpertise* (Lea Bauer und Eva Nöthen) wurden die drei Schritte des Salonformats im geographisch-künstlerischen Forschungsstil als eine partizipatorische und transformative Raumpraxis verortet; die *Ko-Kuratorschaft* (Philip Boos) stellte *sensory cycling* als Zugang zu multisensorischer Wahrnehmung beim Radfahren und *Er-Fahrungskartierung* als spielerisches Mittel der Reflexion und dichten Beschreibung von Er-Fahrung vor. Diese Inputs wurden in *artistic responses* der Choreografinnen gespiegelt, wobei sie ihren Eindruck der geographisch-künstlerischen und fahrradmobilitätsbezogenen Perspektiven sowie der Salonsituation auf dem ZK/U-Gelände in einer spontanen Tanzimprovisation verarbeiteten. Diese Improvisation ging über in die *Raumbewegungen*, in welcher

die Teilnehmenden[5] angeleitet wurden, sich in die somatisch-künstlerische Praxis hineinzubegeben und somit die körperliche, bewegte, multisensorische Wahrnehmung und Erkundung des eigenen Körpers, sowie der sozialräumlichen Konstellation inklusive der mitgebrachten Fahrräder vorzubereiten. Diese Praxis stellte über eine Sequenz von Bewegungsaufgaben Verbindungen zur körpereigenen Sensorik der Teilnehmenden her, öffnete ihre Wahrnehmung für den umgebenden Raum und erschloss das Fahrrad als Artefakt und Mittel zur Fortbewegung und Er-Fahrung des Quartiers. An diese Übungen anknüpfend wurde ein *sensory cycling* in Form individueller und wahrnehmungsfokussierter Radfahrten im Quartier durchgeführt. Die teilnehmenden Personen erhielten vor Antritt ihrer Fahrt eine kurze Einweisung zum Ablauf der Er-Fahrung.



Abbildung 1: Übersicht zu Verfahrensschritten und performativen Methoden im Salon Raumverstehen #2 (eigene Abb. mit Fotografien von Veronika Wagner u.a.)

5 Die Teilnehmenden kamen – im Sinne der Formaterprobung und in Anbetracht der Pandemiesituation im Sommer 2021 – aus dem persönlichen und beruflichen Umfeld der Autor:innen. Eine Reflexion hierzu folgt im Ausblick.

Dabei wurde das Untersuchungsgebiet in seinen Begrenzungen durch Hauptverkehrsstraßen vorgestellt und drei wahrnehmungsleitende Fragen für die Fahrten formuliert:

- Was fällt euch im Stadtraum während der Fahrt auf? Was macht die Fahrt schön, angenehm, stressbeladen, schwierig, langweilig?
- Welche Erlebnisse an welchen Orten führen zu diesen Einschätzungen?
- Welche Sinne sind für die Erlebnisse relevant (Sehen, Hören, Riechen, Fühlen, Schmecken)?

Nach der Rückkehr von den ca. 20-minütigen Radfahrten bekamen die Teilnehmenden den Auftrag, ihre Erlebnisse auf einer Klarsichtfolie zu notieren, die über die DIN-A4-Basiskarte des Quartiers geheftet war *(Er-Fahrungskartierung)*. Die Teilnehmenden wurden ermutigt, individuelle Notationsformen (Schrift, Symbolik, Einfärbung, Auslagerung, Vergrößerung etc.) bei der Verortung und Darstellung ihrer Erlebnisse zu verwenden. Die Basiskarte diente als Angebot zur Verortung von textuellen oder grafischen Notationen im Sinne von Vorläufern (dichter) Beschreibungen, nicht jedoch als starrer Geo-Referenzrahmen zur Abbildung von Re-Imaginationen des er-fahrenen Raums.

Im zweiten Schritt wurden die individuellen Er-Fahrungen in drei *Kleingruppenreflexionen* zusammengetragen. Zunächst tauschten sich die Gruppenteilnehmenden über ihre Erinnerung der individuellen Er-Fahrung aus und nutzten dafür auch die beschrifteten Klarsichtfolien. Anschließend wurden die Folien übereinandergelegt, um Überschneidungen, Abweichungen und Widersprüche auf spielerische, ergebnisoffene und assoziative Weise in Beziehung zu setzen und potenzielle Reibungspunkte für Fahrradmobilität im Quartier zu entdecken. Das Vorgehen zielte darauf ab, die Teilnehmenden zu ermutigen, einem Top-down-Verkehrsplanungsregime mit dominanten Zuschreibungen von Raumfunktionen in Stadt- und Radverkehrsplänen persönliche Wahrnehmungen, Empfindungen, Vorstellungen und Visionen entgegenzustellen. Zentral für die Stärkung des Spektrums individueller Wahrnehmung über alltäglich dominante Zuschreibungen hinaus war die choreografische Sensibilisierung für ästhetische Aspekte im ersten Drittel des Salons und die aktive Teilnahme der Choreografinnen im gesamten Salonverlauf.

Im dritten Schritt wurde in einer *Plenumsdiskussion* ein Gesamtbild des er-fahrenen Raums erarbeitet in Form einer Imagination von zukünftiger bedürfnisadäquater Fahrradmobilität im Quartier. Dafür wurden Thesen zu den überlagerten Notationen der Raumerlebnisse zusammengetragen und Bedürfnisse sowie einhergehende Forderungen für sichere und angenehme Radverkehrsräume abgeleitet. Diese wurden auf Klebezetteln notiert und zur symbolischen Aufrechterhaltung des Quartiersbezugs auf einer vergrößerten Basiskarte befestigt. Leitend für die Zusammenführung der Teilergebnisse waren die Fragen:

- Welche multisensorisch erlebten Hinweise auf Bedürfnisse Radfahrender gibt es, um eine benötigte Anpassung öffentlicher Verkehrsräume für Fahrradmobilität zu stärken?
- In welchen städtischen Teilräumen (z.B. Verkehrsräume, Gemeinschaftsräume, öffentliche Räume etc.) lassen sich diese Hinweise finden?

In der Diskussion kristallisierten sich Beobachtungen zu unterschiedlichen Bodenbelägen, zu lärm- und temperaturregulierenden und zugleich blickbeschränkenden Wirkungen von urbanem Grün,

zu sicherheitsorientierter Infrastruktur und der Wegeführung sowie zu Erlebnisqualitäten räumlicher Konstellationen des Miteinanders, Ordnens und Zuweisens heraus. Die Diskussion tangierte über das Radfahren hinaus auch weitere Themen wie Effizienz, Nachhaltigkeit, Sicherheit, Wohlbefinden, Gesundheit und soziale Interaktion im städtischen Alltag.

Abschließend fand eine Metareflexion des Salonformats statt, in der die Teilnehmenden zum Ausdruck brachten, dass die choreografischen Methoden sie in einen aktiven *sensory-cycling*-Modus versetzt hatten, aus dem heraus sie das Quartier auf überraschend neue Weise erlebten. Diesen aktiven Wahrnehmungsmodus empfanden wir als wichtigen Schritt zum Erlernen einer erkenntnisorientierten Raumpraxis, die durch das gezielte Aufbrechen alltäglich dominanter Wahrnehmungs- und Zuschreibungsweisen neue Raumwissensbestände aufspüren sowie Visionen für eine zukunftsfähige Fahrradmobilität entwickeln und verhandelbar machen kann. Für die Implementierung neuer oder eine Anpassung bestehender Radverkehrs-Infrastrukturen könnte eine solche Raumpraxis der Erweiterung von Empirie im Rahmen von Verkehrssicherheitsforschung oder Verkehrsplanung und -gestaltung dienen sowie darüber hinaus eine eigenständige partizipatorische Alltagspraxis etablieren.[6]

Ausblick

In der Konzeption des *Salons Raumverstehen #2* haben wir drei Perspektiven zusammengeführt – die choreografischen Methoden der Veranstaltungsreihe *Salon Raumverstehen*, drei Schritte eines geographisch-künstlerischen Forschungsstils und fahrradmobilitätsbezogene Ansätze von *sensory cycling* und *Er-Fahrungskartierung* (s. Abb. 1) – und damit eine partizipatorische, transformative Raumpraxis entwickelt und angeleitet. Dabei setzten wir auf eine ästhetische, sinnlich-sensorische Er-Fahrung des Quartiers als (Erst-)Zugang. Hierfür waren die choreografischen Methoden in Kombination mit den subjektzentrierten Zugängen zu Fahrradmobilität wesentlich zur Sensibilisierung für die multisensorische Er-Fahrung sowie die sich daran anschließende geweitete Reflexion, in der sowohl ästhetische Wahrnehmung als auch im- und explizite Deutungsschemata aufgerufen wurden. Der Fokus auf ästhetische Wahrnehmung beruhte auf dem Interesse, eine Beforschung von Raum über aktuell in der akademischen Geographie noch wenig etablierte sinnesbezogene methodische Zugänge zu erproben. Eine Erweiterung der Auseinandersetzung um semiotische Wahrnehmungsmodi – die sich zum Beispiel im Diskurs rund um Fahrradmobilitätsplanung und -praktiken aufarbeiten ließen – wäre jedoch für eine konsequente Umsetzung des Forschungsstils notwendig.

Die Vorentscheidungen bei der Formierung des Salonteams und der Auswahl des Veranstaltungsortes sowie weiterer Rahmungen brachten mit sich, dass die für den geographisch-künstlerischen Forschungsstil entscheidende Vielschichtigkeit an Wahrnehmungen und Perspektiven im *Salon Raumverstehen #2* nur exemplarisch aufgespürt werden konnte: Alle am Projekt Beteiligten sowie ein Großteil der Gäste verfügten aufgrund ihres Interesses, ihres aktiven Engagements und/oder ihrer ausbildungsgemäßen oder beruflichen Hintergründe über dezidiertes Vorwissen zu konfliktreichen

6 Die Aktivitäten und Diskussionen im Salon wurden für eine detailliertere Auswertung per Audio und Video aufgezeichnet. Fokus dieses Beitrags ist jedoch die Herleitung des Formats, nicht die Analyse der Ergebnisse zu Fragen von Fahrradmobilität in Moabit.

Debatten um Fahrradmobilität. Ausgehend vom Gelände des ZK/U startete das Projekt bereits an einem durch spezifische Raumpraxen und -gestaltungen geprägten Ort, nutzte Arbeitsmittel und -weisen des Salonteams, sprach dadurch ein geographisch-künstlerisches Milieu an und bedingte somit Ein- und Ausschlüsse bezüglich einer ursprünglich angestrebten heterogenen Teilnehmendenschaft mit unter Umständen widersprüchlichen Wahrnehmungsweisen. Für eine stärkere Heterogenität der Gäste bei erneuter Durchführung des Salons sollten bestimmte soziale Gruppen gezielt eingeladen werden, die auch in ihrem Alltag im oder durch das Quartier Fahrrad fahren: Anwohner:innen und Pendler:innen durch das Quartier, alle Altersgruppen (inkl. hohes Alter sowie Kindheit/Jugend), Menschen mit besonderen Bedürfnissen oder Einschränkungen sowie Nutzer:innen unterschiedlicher Fahrradtypen (Rennrad, Citybike, Mountainbike, Lastenrad, Sesselrad, Kinderfahrrad).

Eine choreografische Wahrnehmungsöffnung und -begleitung ist für das Einfinden in sinnesbezogene Aufmerksamkeit zielführend – im Salon zeigte sich das an Zitaten aus der abschließenden *Plenumsdiskussion*. Die Übergänge zu beispielsweise autoethnographischen oder qualitativen Erhebungs- und Auswertungsmethoden sind für jede Fragestellung spezifisch auszugestalten, kontinuierlich zu erproben und zu reflektieren. Wichtig erscheint uns, das jeweilige Verhältnis von eingesetzten Methoden, Wissenskommunikation und -vermittlung zu bestimmen. Wie jede Methode sind die bei uns eingesetzten (visuellen) Notationen und er-fahrungskartographischen Skizzen durch mediale Übersetzungsprozesse geprägt und können daher weder isoliert vom weiteren Datenmaterial – wie zum Beispiel Audio- und Videoaufzeichnungen des Salons – betrachtet und ausgewertet, noch als Repräsentationen für eine Wissensvermittlung zu Forschungsthemen eingesetzt werden (weshalb sie in diesem Text auch nicht abgebildet sind). Wir nutzen die visuellen Notationen als vorläufige und flüchtige Ausdrucksmittel, um die Er-Fahrungsgehalte möglichst assoziativ miteinander in Beziehung setzen zu können. Gelingt dies, so bildet sich ein reichhaltiger Erfahrungsaustausch für künstlerische Re-Imaginationen und deren Formulierung sowie bestenfalls deren Übernahme in alltäglich gelebte und planerisch-bauliche Raumpraxen. Eine abschließende künstlerische Re-Imagination ließ sich im Rahmen des Salons nicht umsetzen. Dies lag einerseits an der knappen verfügbaren Zeit. Andererseits wäre für eine konsequente, die spezifischen Fertigkeiten der Künste wertschätzende Umsetzung des Forschungsstils die Teilnahme sowie Erfahrungen, Kompetenzen und Gestaltungsideen von beispielsweise Grafikdesigner:innen erforderlich gewesen. Ein nachträglicher Versuch der grafischen Re-Imagination – welcher die im Salon entwickelten Thesen zur Raumerfahrung nur exemplarisch aufgreift – stellt die Ausstellungsseite unseres Projekts dar.

Literatur

Bauer, Lea/Nöthen, Eva (2021): „Geographisch-künstlerische Stadtforschung. Ein Drei-Schritt-Verfahren zur Erschließung der Vielheit sozialräumlichen Wissens“, in: sub\urban. zeitschrift für kritische stadtforschung 9 (3/4), S. 169-190.

Bloom, Brett (2018): „Deep Maps“, in: kollektiv orangotango+ (Hg.), This is not an atlas, Bielefeld: transcript, S. 300-306.

Boos, Philip (2022): „Kognitives Kartieren urbanen Radfahrens als place-basierte Methode“, in: Finn Dammann/Boris Michel (Hg.), Handbuch Kritisches Kartieren, Bielefeld: transcript, S. 281-295.

Brandstätter, Ursula (2013/2012): „Ästhetische Erfahrung“, in: KULTURELLE BILDUNG ONLINE. https://www.kubi-online.de/index.php/artikel/aesthetische-erfahrung (letzter Zugriff am 30.03.2023).

Dunlap, Rudy/Rose, Jeff/Standridge, Sarah H./Pruitt, Courtney L. (2020): „Experiences of urban cycling: Emotional geographies of people and place“, in: Leisure Studies 40 (1), S. 82-95.

Jungnickel, Katrina/Aldred, Rachel (2014): „Cycling's sensory strategies: How cyclists mediate their exposure to the urban environment“, in: Mobilities 9 (2), S. 238-255.

Klein, Julian (2018): „The Mode is the Method Or How Research Can Become Artistic“, in: Daniela Jobertová (Hg.), Artistic research: Is there some method? Prag: Academy of Performing Arts, S. 80-85.

Lefebvre, Henri (2006 [1974]): „Die Produktion des Raums“, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 330-340.

Lynch, Kevin (1960): The image of the city, Cambridge: Technology Press.

Martin, Susanne (2017): Dancing age(ing): Rethinking age(ing) in and through improvisation practice and performance, Bielefeld: transcript.

Martin, Susanne (2021): „Dancing with real bodies: Dance improvisation for engineering, science, and architecture students“, in: Lydia Schulze Heuling/Christian Filk (Hg.), Algorithmic and aesthetic literacy. Emerging transdisciplinary explorations for the digital age, Opladen: Barbara Budrich, S. 13-39.

Mondschein, Andrew/Blumenberg, Evelyn/Taylor, Brian D. (2013): Going mental: Everyday travel and the cognitive map, Berkeley: University of California Transportation Center, https://escholarship.org/uc/item/9k4908w2 (letzter Zugriff am 30.03.2023).

Mullis, Daniel (2017): Krisenproteste in Athen und Frankfurt. Raumproduktionen der Politik zwischen Hegemonie und Moment, Münster: Westfälisches Dampfboot.

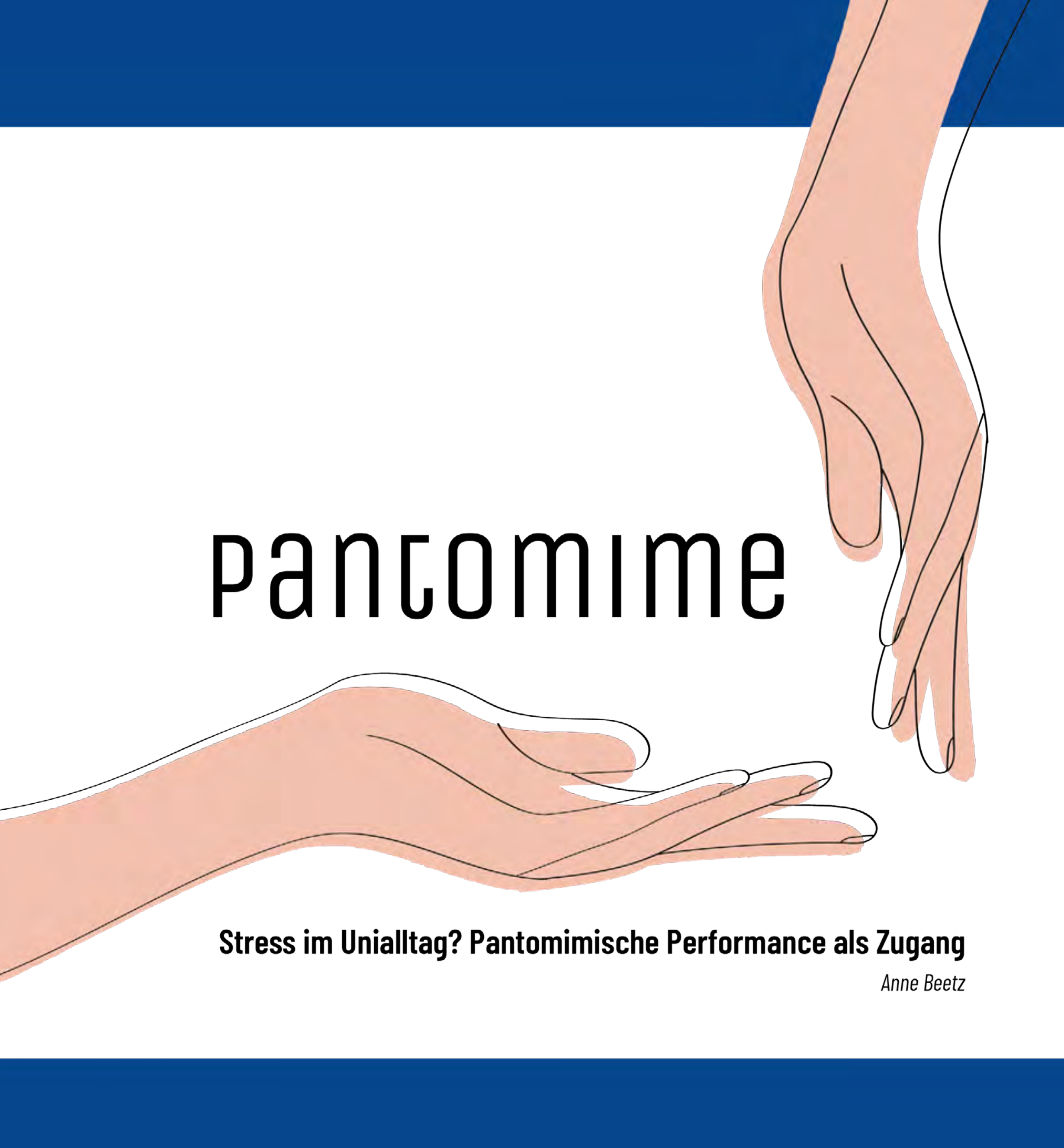
Popan, Cosmin (2020): „Beyond utilitarian mobilities: Cycling senses and the subversion of the car system“, in: Applied Mobilities 5 (3), S. 289-305.

Sachs Olsen, Cecilie/Tödtli, Sabeth (2016): „Re-Imagination des Urbanen. Stadtforschung mit sozialartistischen Methoden“, in: Patrick Oehler/Nicola Thomas/Matthias Drilling (Hg.), Soziale Arbeit in der unternehmerischen Stadt, Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 187-203.

Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Wohnen (2012): Stadtgarten Moabit. https://www.stadtentwicklung.berlin.de/nachhaltige-erneuerung/tiergarten-nordring-heidestrasse/stadtgarten-moabit (letzter Zugriff am 30.03.2023).

Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Wohnen (2021): Verkehrs- und Logistikkonzept. https://www.stadtentwicklung.berlin.de/nachhaltige-erneuerung/tiergarten-nordring-heidestrasse/moabit-west-verkehrs-und-logistikkonzept (letzter Zugriff am 30.03.2023).

Wilhelmy-Dollinger, Petra (2000): Die Berliner Salons: Mit historisch-literarischen Spaziergängen, Berlin: de Gruyter.



Pantomime

Stress im Unialltag? Pantomimische Performance als Zugang

Anne Beetz

12 Stress im Unialltag? Pantomimische Performance als Zugang

Anne Beetz

Studierende sind zunehmend durch psychische Probleme belastet (Heine 2011: 49). Stress gehört dabei zu den wichtigsten Faktoren, die psychische Erkrankungen auslösen (Beutel et al. 2016: 163). Im Studienkontext sehen Lawrence Berg, Edward Huijbens und Henrik Larsen in der Neoliberalisierung einen Auslöser für diese Entwicklung, denn durch die Intensivierung von Konkurrenz sowie des Verständnisses von Studierenden und Wissenschaftspersonal als Humankapital entstehen zunehmend Leistungsdruck, Stress und Ängste (ebd. 2016: 181 f.). Mittlerweile wird neben der Neoliberalisierung der Universitäten auch die Pandemie als weiterer Auslöser für Leistungsdruck, Stress und Ängste gezählt, und es ist zu beobachten, dass zunehmend mehr Studierende von psychischen Erkrankungen betroffen sind (Canazei et al. 2022: 172 f.).

Benötigen Studierende daher psychologische universitäre Unterstützung, um ihren Studienalltag besser zu bewältigen? Um dieser Fragestellung nachzugehen, untersuchte ich pantomimische Performances vier meiner Mitstudierenden nach Anzeichen von Stress, Motivationslosigkeit und Ängsten (Knigge-Illner 2002: 43; Heublein et al. 2017: 236). Die Methodendurchführung wurde, wie bereits angedeutet, vor der Pandemie durchgeführt, sodass die Ergebnisse als eine präpandemische Momentaufnahme eingeordnet werden müssen.

Mithilfe der künstlerisch geprägten Methode Pantomime, die im Rahmen des Seminars bei Katrin Singer (s. Einleitung dieses Buchs) durchgeführt wurde, konnte der Fokus auf das Erforschen von gestisch-körperlich dargestellten Tätigkeiten, Erfahrungen und Emotionen aus dem Studienalltag gelegt werden (Bondi 2005: 435). In einer anschließenden Gruppendiskussion sprachen die Studierenden zusätzlich über ihre Einstellung zu universitären Beratungsangeboten sowie über ihr persönliches Stress- und Leistungsempfinden während des Studiums. Im nächsten Schritt wurden Gesichtsausdrücke und Gesten der videoaufgezeichneten pantomimischen Performances von mir analysiert und mit den dazugehörigen Erläuterungen der jeweiligen Teilnehmenden abgeglichen. In allen der vier Performances zeigten sich Anzeichen von Motivationslosigkeit, Erschöpfung und teilweise Stress. Allerdings ließen sich in einer der Performances weitere Aspekte wie Bewältigungsstrategien oder widerständige Einstellungen zu Leistungsdruck finden, weswegen der Fokus im Folgenden auf diesem Video liegt.

Was geht? Vorstellung der Methode

Pantomime ist ursprünglich eine Darstellungsform des römischen Theaters, bei der hauptsächlich Mythen durch eine stumme Performance vorgeführt wurden (Beare/Spawforth 2016). Mittlerweile hat sich die Definition geweitet, sodass pantomimische Performances auch Gesang oder Gespräche beinhalten können und sich in der Bearbeitung der Inhalte breiter auffächern (Lipton 2007: 136). Ich verstehe Pantomime innerhalb dieser Forschung dennoch als stumme gestische Theaterform (Graves 1958: 102), da der Fokus auf verkörperten und emotionalen Eindrücken der Studierenden bezüglich ihres Studienalltags liegen soll. Pantomime als Methode wird unter anderem zur Erforschung von Lernpro-

zessen sowie zur Erzählung alltäglicher Geschichten marginalisierter Bevölkerungsgruppen genutzt (Fink/Niessen/Weiss 2014: 43; Seaver 1992: 24; Foster 2013: 42). Trotz der vielfältigen Anwendung ist die Methode bisher eher selten in wissenschaftlichen Forschungsprojekten zu finden. Einordnen lässt sich Pantomime durch ihren Theaterhintergrund und die untersuchte Emotionalität in die *kunstbasierte*, *verkörperte*, *partizipative*, *performative* und *geographische Sozialforschung* (Bondi 2005: 434; Dirksmeier/Helbrecht 2008: 1; Badham 2013; Leavy 2018: 18).

Die künstlerische Darstellung von Emotionen und verkörperten Erfahrungen über unsere Welt wird durch die Methode Pantomime zum Forschungsgegenstand (Leavy 2015: 21). Es wird also auf verkörpertes und emotionales Wissen zurückgegriffen mit einem Fokus auf der nonverbalen Performance derselbigen (Bondi 2005: 433; Duby/Parker 2017: 2). Sowohl die körperlichen Effekte der leistungsorientierten neoliberalen Universität als auch verkörpertes und emotionales Wissen finden bisher wenig Einbezug in die akademische Wissensproduktion (Bondi 2005: 433; Basu et al. 2015: 1245; Duby/Parker 2017: 2). Die Methode der Pantomime ermöglicht hier durch den rein körperlichen und künstlerischen Ausdruck neue methodische Zugänge und Verständnisse, wodurch wissenschaftliche Fragen und soziale Strukturen aus neuen, nonverbalen Perspektiven betrachtet sowie hinterfragt werden können (Foster 2013: 45; Leavy 2015: 20). Zudem wird die Kreativität aller Beteiligten gefördert: Zum einen werden die Forschungsteilnehmenden während der Erarbeitung der pantomimischen Performance selbst kreativ und zum anderen eröffnen sie durch den kreativen Einblick in ihre eigene Welt den Zuschauenden die Möglichkeit, sich inspirieren oder faszinieren zu lassen, was wiederum deren Kreativitätsprozess anstoßen kann (Foster 2012: 533).

Wie vorgehen? Methodendurchführung

Um Überforderung, Missverständnisse oder ein Unwohlsein in der Auseinandersetzung mit der Forschungsfrage unter den teilnehmenden Mitstudierenden zu vermeiden, traf ich vor der Durchführung der pantomimischen Performances folgende Vorbereitungen:

1. Alle Teilnehmenden hatten eine Woche Vorbereitungszeit.
2. Eine grobe Zeitvorgabe von 30 Sekunden bis zu einer Minute für die pantomimische Darstellung diente dazu, eine ausreichend interpretierbare Sequenz zu schaffen und sehr kurze Darstellungen, wie beispielsweise das kurze Hochziehen einer Augenbraue, zu vermeiden.
3. Es wurden Improvisationsübungen (siehe Exkurs) zur Auflockerung am Tag der Vorstellung der Performances angeboten.
4. Die Aufgabenstellung wurde gemeinsam besprochen sowie eventuelle Verständnisfragen beantwortet.

Anschließend spielten die Teilnehmenden ihre pantomimischen Performances nacheinander vor, wobei sie – nach Einwilligung – gefilmt wurden.

Auch wenn in der Regel Gestiken durch unser allgemeines Wissen über Formen der physischen Welt verstanden werden, können Gestiken dennoch unterschiedliche Bedeutungen haben (Calbris 2011: 10 f.). Daher wurde den Teilnehmenden im Anschluss










an ihre pantomimischen Darstellungen die Möglichkeit gegeben, diese noch einmal in eigenen Worten zu erläutern. Darüber hinaus führte ich mit ihnen eine Gruppendiskussion zum Thema universitäre psychologische Beratungsangebote sowie über das persönliche Stress- und Leistungsempfinden der Teilnehmenden im Studium.

Was mitnehmen? Erkenntnisse der Methodendurchführung

Durch die Verwendung der Methode Pantomime konnten wertvolle Hinweise auf das emotionale Wohlbefinden Studierender im Universitätskontext akquiriert werden, indem Gesten und Gesichtsausdrücke aus dem Videomaterial analysiert wurden. Besonders die pantomimische Performance eines Mitstudierenden hob sich deutlich von den übrigen ab, -weswegen diese nun im weiteren Fokus der Analyse und Interpretation stehen wird (siehe pantomimische Performance auf vorheriger Seite).

Der Mitstudierende stellte durch gestisch dargestellte Ortswechsel und Tätigkeiten zum einen seinen Studienalltag und zum anderen seinen bisherigen Studienverlauf im Bachelor dar. Gleichzeitig gab er aber auch einen Einblick in seine Gefühlswelt bezüglich dieser Kontexte (siehe Ausstellungsseite). Es fällt auf, dass er zu Beginn seines Studiums noch sehr aufgeschlossen, neugierig und zufrieden wirkt. Er lächelt, läuft langsam durch den Raum und schaut sich dabei ausgiebig in der Gegend um. Anschließend setzt er sich auf einen Stuhl und scheint lächelnd jemandem zuzuhören. Währenddessen nickt er immer wieder und schaut sich weiterhin um. Im Verlauf des Studiums verändert sich aber seine Stimmung. Sichtbar wird dieser Wandel, als er seine Brille aufsetzt und die Buchstaben *C* und *P* in die Luft schreibt, die ihm zufolge für *Credit Points* stehen sollen: Seine Körpersprache beginnt, sich abrupt zu verändern. Sein Gesichtsausdruck wechselt, er lächelt nicht länger, sondern sieht frustriert aus. Er lässt seine Schultern hängen und schaut nach unten. In seiner Erläuterung der Performance erklärt der Studierende, es war, als hätte er verstanden, dass nun ein ‚akademischer Marathon' vor ihm liege. Im Anschluss beginnt er anscheinend, viel Zeit alleine mit universitätsbezogenen Aufgaben zu verbringen: Er ahmt mit seinen Händen Tippbewegungen nach und versucht durch Gestiken, das Lesen von Büchern darzustellen, aber ohne währenddessen Interaktionen zu zeigen. Dabei wechselt er immer wieder die Position und sein Blick wirkt ausdruckslos. Als er bei der dritten Position angekommen ist, macht er plötzlich eine wegwerfende Handbewegung, hört auf zu arbeiten und steht auf, um erneut die *Credit Points* in die Luft zu schreiben. Dies könnte wiederum auf eine zunehmend sinkende Motivation oder Überforderung hinweisen. Zum Ende der Performance zeigt sich aber auch ein Ausgleich, den der Studierende für sich gefunden hat. Er stellt pantomimisches Fahrradfahren dar, setzt sich auf den Boden und beginnt im Takt zu wippen sowie jemandem zuzuwinken. Währenddessen hat er wieder ein breites Lächeln im Gesicht und eine entspanntere Körperhaltung. Seine Bewältigungsstrategien innerhalb intensiver und stressiger Arbeitszeiten scheinen also Fahrradfahren, Musikhören und Zeit mit Freund:innen verbringen zu sein.

Die Performance zeigt, dass der Studierende mit dem Voranschreiten seines Studiums zunehmend Arbeit hat und dadurch weniger fröhlich und motiviert wirkt. Zudem malt er immer wieder die Buchstaben *C* und *P* auf, um seinen Leistungsdruck zu symbolisieren. Trotz allem hat er eine persönliche Bewältigungsstrategie gefunden. Die pantomimische Performance konnte demnach erheben, wie sich Studierende in ihrem Studienalltag fühlen und wie sie ihn verkörpert erfahren. Folgen der leistungsorientieren

neoliberalen Universität, wie zum Beispiel Leistungsdruck, Motivationslosigkeit oder Stress, zeigen sich laut Ranu Basu et al. vor allem körperlich (ebd. 2015: 1245). Auch in dieser Performance konnten Anzeichen dafür gefunden werden. Dennoch lässt sich allein durch die pantomimische Performance die Forschungsfrage, ob Studierende psychologische universitäre Beratungsangebote benötigen, nicht beantworten. Weitere Aufschlüsse diesbezüglich, aber keinesfalls abschließend, bekam ich durch die darauffolgende Gruppendiskussion, bei der explizit auf die Erfahrungen der Teilnehmenden mit universitären Beratungsangeboten eingegangen wurde.

Und nun? Reflexion

Die methodische Durchführung verlief problemlos, die Teilnehmenden fühlten sich wohl und schätzten den körperlichen Ausdruck sehr, da sie sich – im Gegensatz zum Unialltag und der dort geforderten Art der Kommunikation – auf den nonverbalen Ausdruck ihrer Gefühlswelt konzentrieren konnten. Dennoch gab es zwei zentrale Punkte, auf die bei der zukünftigen Nutzung der Methode geachtet werden sollte: Die Überprüfung eines gemeinsamen inhaltlichen Konsenses über die Aufgabenstellung und eine auf die Thematik angepasste Gruppengröße sind von großer Bedeutung (Seaver 1992: 25). Ansonsten besteht das Risiko innerhalb der Methodendurchführung, dass es zu unterschiedlichen Interpretationen des ‚Studienalltags' durch ein divergierendes Verständnis der Teilnehmenden kommt, wodurch wiederum der Fokus von Emotionen weggelenkt wird und eventuell weniger Erfahrungen miteinander geteilt werden.






Abbildung 1: Mein Forschungsprozess (eigene Darstellung)

Während der Analyse und Interpretation wurde für mich zudem ein Spannungsverhältnis bezüglich des Interpretationsspielraums deutlich. Wie bereits erwähnt, hatten die Teilnehmenden die Möglichkeit, ihre pantomimische Performance oder Teilbereiche daraus im Anschluss zu erklären. Dadurch schmälerte ich den Interpretationsspielraum, sodass die Performance nicht mehr für sich allein stehen konnte. Dennoch war es mir auf diese Weise möglich, ein besseres Verständnis für die Gefühlswelt der jeweiligen Personen zu erlangen, und ich konnte wichtige Details – wie das Malen der Buchstaben *C*

und *P* in die Luft – im Sinne der Teilnehmenden interpretieren. Eine Möglichkeit, das Schmälern des Interpretationsspielraums abzuschwächen, könnte das Einführen eines Zwischenschritts sein: In diesem beschreiben die anderen Teilnehmenden, wie sie die Performance wahrgenommen haben und interpretieren sie, bevor die Performenden im Anschluss selbst ihre Darstellung erklären.

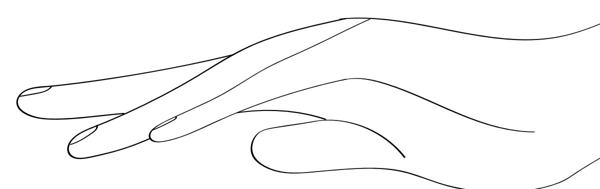
Interessant ist zudem, dass die Teilnehmenden sich vor der Vorbereitung der pantomimischen Performance fast keine Gedanken über ihre universitätsbezogenen Emotionen gemacht hatten. Anschließend sprachen sie davon, dass ihnen durch die Methodik Pantomime eine Anregung zum Reflektieren gegeben wurde und insbesondere der nonverbale Fokus ihnen ermöglichte, sich auf ihren Körper und ihre Emotionen zu konzentrieren, ohne sich dabei von anderen Faktoren ablenken zu lassen. Daraus könnte geschlossen werden, dass die Teilnehmenden durch Pantomime eine Möglichkeit erhielten, sich zu einem Thema auszudrücken, über das ansonsten nicht oder nur wenig kommuniziert wird.
Ein weiterer Aspekt, der zunehmend in den Vordergrund rückte, bezieht sich auf mein Vorgehen als Forscherin (s. Abb. 1). Bevor ich diese explorative Forschung begann, hatte ich eine Vielzahl von Erwartungen, wie das Forschungsergebnis bestenfalls aussehen sollte. Ich stürzte mich geradezu darauf, die Forschungsfrage bestmöglich zu beantworten, anstatt offen für neue Anregungen durch die einzelnen pantomimischen Performances zu sein. Denn wie Victoria Foster es passenderweise ausdrückt: „They [arts-based research methods] are more useful for exploring the nuances of lived experiences and promoting dialogue than for providing direct answers to questions.“ (Foster 2012: 535)

Fazit

Abschließend lässt sich festhalten, dass durch die Methode Pantomime körperlicher Ausdruck – Gestik und Mimik – fokussiert und gefördert werden, wodurch verkörpertes Wissen, wie Folgen der leistungsorientierten neoliberalen Universität in Form von Stress, Leistungsdruck oder Motivationslosigkeit, körperlich repräsentiert werden können. Allerdings reichen diese körperlichen Anzeichen allein noch nicht aus, um die Forschungsfrage zu beantworten, ob universitäre psychologische Beratung benötigt wird, da sie zwar Indikatoren für eine Beratung sein können, aber eine Beratung keine zwangsläufige Folge sein muss. Die anschließende Gruppendiskussion lieferte diesbezüglich mehr Aufschluss, da direkt über die Erfahrungen und Einstellungen der Teilnehmenden gegenüber universitären psychologischen Beratungen gesprochen wurde. Auch hier konnten allerdings nur einzelne Meinungsbilder festgehalten und keine grundlegend aussagekräftige Antwort über Studierende getätigt werden.

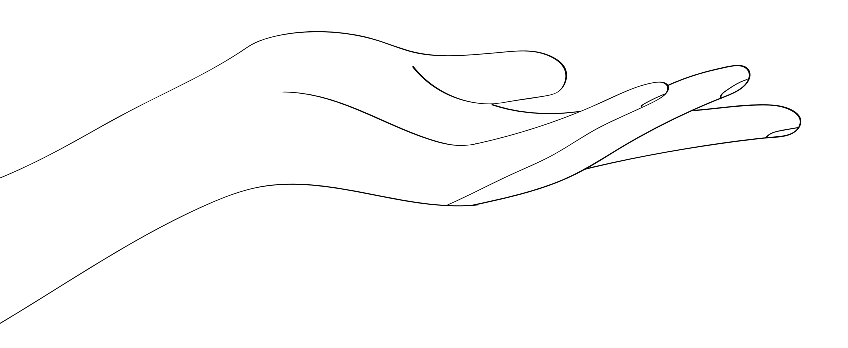
Obwohl die Forschungsfrage nicht abschließend beantwortet werden konnte, zeigt dieses Forschungsprojekt die Potenziale der Methode Pantomime auf. Pantomime ermöglicht es, eine körperliche und emotionale Repräsentationsform von Wissen zu untersuchen, welche in der bisherigen Wissensproduktion unterrepräsentiert ist (Bondi 2005: 433; Basu et al. 2015: 1245; Duby/Parker 2017: 2). So fand innerhalb dieses Forschungsprojekts ein Austausch über sonst übersehene Emotionen und körperliche Erfahrungen Studierender in deren Studienalltag statt. Es wurde zudem Raum geschaffen, nonverbal zu kommunizieren, was zu einer Inklusion von Menschen führt, die sich nicht gerne über Sprache ausdrücken. Hinzu kommt, dass bereits diskutierten wissenschaftlichen Fragestellungen und aktuellen Debatten zu beispielsweise Körper, Emotionalität, Materialität und Intimität durch die nonverbale Perspektive von Pantomime neu begegnet werden kann (Foster 2013: 45; Leavy 2015: 20). Darüber hin-

aus wird die Kreativität aller Beteiligten gestärkt, da zum einen die Teilnehmenden bei der Überlegung ihrer Performances kreativ werden und zum anderen die Beobachtenden kreativ angeregt werden, indem sie einen Einblick in die Lebenswelt der Performenden bekommen (Foster 2012: 533).



Exkurs: Theaterimprovisationsübungen

Gefühlsorgel: Die Teilnehmenden sitzen auf Stühlen nebeneinander. Sie suchen sich zwei Emotionen aus. Die erste Person beginnt zaghaft mit dem Ausdruck der ersten Emotion und reicht diese weiter. Durch das Weiterreichen steigert sich der Ausdruck der Emotion von jeder Person. Die letzte Person beginnt nun mit dem stärksten Ausdruck der zweiten Emotion und gibt diese dann weiter. Dieses Mal wird der Ausdruck der Emotion mit jedem Weiterreichen schwächer.
Haltung: Die vier Teilnehmenden sitzen in einem Kreis und sollen durch ihre Haltung ihre Stimmung darstellen. Dann versuchen die Teilnehmenden jeweils zu erraten, in welcher Stimmung sich die anderen befinden.
Einen Raum betreten: Nacheinander treten alle Teilnehmenden imaginär durch eine Tür. Dabei sollen sie eine bestimmte Rolle einnehmen, die die anderen anschließend erraten.
Gehen wie oder durch: Nacheinander gehen alle Teilnehmenden in verschiedenen Rollen durch den Raum oder laufen durch etwas hindurch. Die anderen Teilnehmenden versuchen, die Rollen und Orte anschließend zu erraten.
Ein Monument bauen: Gemeinsam stellen die Teilnehmenden eine Situation nach, indem sie sich gemeinsam platzieren und in der Bewegung verharren.
Gordischer Kreis: Die Teilnehmenden bilden einen engen Kreis. Alle schließen ihre Augen, strecken dann die Arme nach vorn und ergreifen mit ihren Händen jeweils eine andere Hand. Die Hände dürfen während des ganzen Spiels nicht losgelassen werden. Anschließend werden die Augen geöffnet und Aufgabe ist nun, den Knoten so zu entwirren, dass sich am Ende ein normaler Kreis bildet.
Spiegel: Die Teilnehmenden stehen sich paarweise gegenüber. A initiiert eine Bewegung, die B reflektiert. Dabei soll nicht antizipiert werden, sondern nur das reflektiert und gespiegelt werden, was B tatsächlich sieht. Nach einiger Zeit wechseln A und B die Rollen.



Literatur

Badham, Marnie (2013): „The turn to community: Exploring the political and relational in the arts", in: Journal of Arts & Communities 5 (2-3), S. 93-104.

Basu, Ranu/Bonds, Anne/Curran, Winifred/Hawkins, Roberta/Hamilton, Trina/Hyndman, Jennifer/Loyd, Jenna/Mansfield, Becky/Mountz, Alison/Walton-Roberts, Margaret/Whitson, Risa (2015): „For slow scholarship: A feminist politics of resistance through collective action in the neoliberal university", in: ACME: An International Journal for Critical Geographies 14 (4), S. 1235-1259.

Beare, William/Spawforth, Antony (2016): „Pantomime", in: Oxford Classical Dictionary, online. https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.4709 (letzter Zugriff am 14.07.2022).

Berg, Lawrence D./Huijbens, Edward H./Larsen, Henrik G. (2016): „Producing anxiety in the neoliberal university", in: The Canadian Geographer/le géographe canadien 60 (2), S. 168-187.

Beutel, Manfred E./Brähler, Elmar/Dreier, Micheal/Klein, Eva M./Müller, Kai W./Reinecke, Leonard/Schmutzer, Gabriele/Wölfling, Klaus (2016): „The German version of the perceived stress scale – psychometric characteristics in a representative German community sample", in: BMC Psychiatry 16, S. 159-168.

Bondi, Liz (2005): „Making connections and thinking through emotions: Between geography and psychotherapy", in: Transactions of the Institute of British Geographers 30 (4), S. 433-448.

Calbris, Geneviève (2011): Elements of meaning in gesture, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Canazei, Markus/Kaufmann, Liane/Ninaus, Manuel/Weiss, Elisabeth M. (2022): „Belastungen durch Fernlehre und psychische Gesundheit von Studierenden während der COVID-19-Pandemie", in: Lernen und Lernstörungen 11 (3), S. 167-179.

Dirksmeier, Peter/Helbrecht, Ilse (2008): „Time, non-representational theory and the ‚performative turn' – towards a new methodology in qualitative social research", in: Forum: Qualitative Social Research 9 (2), S. 1-15.

Duby, Marc/Parker, Paul A. (2017): „Deterritorializing the research space: Artistic research, embodied knowledge, and the academy", in: SAGE Open 7 (4), S. 1-9.

Fink, Gereon R./Niessen, Eva/Weiss, Peter H. (2014): „Apraxia, pantomime and the parietal cortex", in: NeuroImage: Clinical 5, S. 42-52.

Foster, Victoria (2012): „The pleasure principle: Employing arts-based methods in social work research", in: European Journal of Social Work 15 (4), S. 532-545.

Foster, Victoria (2013): „Pantomime and politics: The story of a performance ethnography", in: Qualitative Research 13 (1), S. 36-52.

Graves, Russell (1958): „The nature of mime", in: Educational Theatre Journal 10 (2), S. 101-104.

Heine, Nora (2011): Psychische Belastung von Studierenden. Dissertation, Technische Universität Carolo-Wilhelmina, Braunschweig.

Heublein, Ulrich/Ebert, Julia/Hutzsch, Christopher/Isleib, Sören/König, Richard/Richter, Johanna/Woisch, Andreas (2017): Zwischen Studienerwartungen und Studienwirklichkeit: Ursachen des Studienabbruchs, beruflicher Verbleib der Studienabbrecherinnen und Studienabbrecher und Entwicklung der Studienabbruchquote an deutschen Hochschulen (= Forum Hochschule Bd. 1), herausgegeben vom Deutschen Zentrum für Hochschul- und Wissenschaftsforschung, Hannover.

Knigge-Illner, Helga (2002): „Psychosoziale Probleme Studierender im Wandel der Zeiten aus der Sicht Psychologischer Beratung" in: Gruppe. Interaktion. Organisation. Zeitschrift für Angewandte Organisationspsychologie (GIO) 33 (1), S. 43-56.

Leavy, Patricia (2015): Method meets art: Arts-based research practice, New York: The Guilford Press.
Leavy, Patricia (2018): The handbook of arts-based research, New Yok/London: The Guilford Press.
Lipton, Martina (2007): „Celebrity versus tradition: ‚Branding' in modern British pantomime“, in: New Theatre Quarterly 23 (2), S. 136-151.
Seaver, Paul W. (1992): „Pantomime as an L2 classroom strategy“, in: Foreign Language Annals 25 (1), S. 21-31.



VISIONSSUCHE
FREIRAUM FÜR ÜBERMORGEN
DAS TRANSFORMATIVE POTENZIAL SPIELERISCHEN VISIONIERENS
ANNETTE VOIGT, DAVID ROTHFUSS & JASMIN JOSSIN

13 Freiraum für übermorgen
Das transformative Potenzial spielerischen Visionierens

Annette Voigt, David Rothfuss & Jasmin Jossin

Coronapandemie und öffentlicher Freiraum

Schätzungsweise die Hälfte der Weltbevölkerung war im Frühjahr 2020 aufgefordert oder gezwungen, zu Hause zu bleiben und Kontakte zu anderen Menschen radikal zu vermindern, um einer Ansteckung mit Covid-19 zu entgehen. Die alltägliche Nutzung öffentlicher urbaner Freiräume war in einem Ausmaß eingeschränkt, wie es zuvor undenkbar schien, zum Beispiel durch Sperrungen von Sport- und Spielplätzen, Ausgangssperren und Mindestabstandsregelungen Bisher wurden öffentliche Freiräume in der Regel ohne pandemische Erwägungen als „Erholungs-, Freizeit- und Bewegungsräume" konzipiert (Hartz 2018: 720): „Sie bieten Orte der Begegnung und der Kommunikation. Sie eröffnen Spielräume und Experimentierfelder" (ebd.). Begegnung und gemeinsames Spiel standen nun aber weniger für ein positives, lebendiges urbanes Miteinander, sondern für gesundheitliche Bedrohung (Münderlein 2021: 64) und behördliche Reglementierung. Jedoch nahmen Freiräume gerade in dieser Krise als Flucht- und Sehnsuchtsorte eine gesellschaftlich wichtige Rolle ein. Denn vor allem in den Städten wurde das Leben erschreckend dystopisch: bedroht, isolierend, räumlich begrenzt, stark reglementiert und kontrolliert. Öffentlichkeit und Soziales verlagerten sich zeitweise nahezu vollständig in Innenräume oder (halb-)öffentliche digitale Räume (Rothfuss 2021), sodass in den Innenstädten geradezu apokalyptische Leere herrschte. Konträr zu plötzlich dysfunktionalen Fußgänger:innenzonen und städtischen Plätzen wurden andere, - zumeist grüne - Räume wie Parks teils so stark frequentiert, dass sie zu Orten potenzierten Infektionsrisikos umgedeutet und in ihrer Zugänglichkeit und Nutzbarkeit beschränkt wurden. Durch diese Einschränkungen und den Wunsch nach sicherer Distanz wurden Freiraumnutzungen ausgeweitet oder geändert (z.B. Picknicken auf dem Friedhof, Einrichtung temporärer Spielstraßen). Die Pandemie forderte und bedingte also ein radikales Umdenken von Freiräumen, ihrer Gestaltung, Nutzung und Aneignung (Gehl 2020; Null/Smith 2020, Hennecke/Münderlein 2021). Wir nahmen diese Zäsur zum Anlass, danach zu fragen, welche Zukunftsvisionen Menschen von Freiräumen in der Stadt haben. Dazu starteten wir einen *call-to-creative-action*, das *Spielraum-Xperiment*, um Menschen dazu anzuregen, utopische Ideen von Frei- und Spielräumen zu entwickeln. Dabei sollten physische, finanzielle oder rechtliche Limitationen explizit außer Acht gelassen werden, um freie und radikale Visionen zu ermöglichen. Im Folgenden stellen wir den Hintergrund und die Durchführung der Aktion dar und gehen auf die transformativ-emanzipatorischen Potenziale einiger Freiraumvisionen ein.

Das transformativ-emanzipatorische Potenzial des Utopischen

Welche kreativen und kritischen Potenziale werden frei, wenn Menschen dazu motiviert werden, Freiraumvisionen zu entwerfen?

Die Demokratisierung der Zukunft

Der Diskurs zur Zukunft der Städte ist meist an den gegenwärtigen Rahmenbedingungen für die Stadtentwicklung ‚von morgen' und an heute notwendig erscheinenden und realisierbaren Maßnahmen orientiert. Aufgrund dieser Pfadabhängigkeit wird jedoch erschwert, den Blick auf das ‚Übermorgen' zu richten, in dem Herausforderungen entstehen können, die heute noch nicht absehbar sind (vgl. BBSR 2019). Entsprechend werden für Probleme kaum Lösungswege gefunden, die eingeschlagene Pfade verlassen oder die herrschenden Machtverhältnisse und die eurozentrische Perspektive auf Transformation und Nachhaltigkeit überwinden. Demgegenüber verweisen zahlreiche Autor:innen auf das transformative und kritische Potenzial gesellschaftlicher Utopien: Diese stellen in ihrer weitreichenden Abgrenzung von der Gegenwart nicht nur bestehende Rahmenbedingungen und Ziele infrage, sondern verlassen den Raum des derzeit Möglichen oder Machbaren, um Alternativen aufzuzeigen. Viele der heute dominierenden, technischen Visionen sind als weitreichende Allmachtsansprüche lesbar. Ihre anvisierten Transformationen des Raums sind kapitalistisch motiviert, z.B. durch eine digitale Parallelrealität (Metaverse, Mark Zuckerberg) oder einen global sichtbaren Eingriff in den Nachthimmel (Starlink, Elon Musk) – transformieren. Daher ist eine Demokratisierung von Zukunftsvisionen fundamental wichtig – besonders hinsichtlich der Fragen, wer diese entwickelt und worauf sie abzielen.

Utopien sind nicht nur Ziel, sondern auch emanzipatorisches Mittel: Alan Shapiro (2016) sieht das Potenzial *radikaler* Visionen darin, dass die ihnen immanente Befreiung von ‚Schranken' (z.B. durch gesetzliche Rahmen oder Grenzen der technischen Machbarkeit) freies, kreatives Denken ermöglicht – vor allem, wenn man ‚selbst' Utopien entwickelt (Bremer/Kuhnhenne 2017a: 8 f.; Harten 2010). Utopien sind „gedankliche soziale Erfahrungsräume" (Rammler 2014: 16). Während ihrer Entwicklung können den Visionierenden persönliche Ziele, Ängste, Prioritäten und Ideale bewusst werden, und im günstigsten Fall entsteht die Motivation, sich an gesellschaftlicher Veränderung zu beteiligen (Fernando et al. 2018; Harten 2010). In dieser Hinsicht kann die Utopie als Leitbild für die Ausrichtung von Entscheidungen und Handlungen dienen. Auch der Zukunftsforscher Robert Jungk (Jungk/Müllert 1987) begreift das Visionieren als Antrieb für die Entwicklung von Ideen wünschenswerter Zukünfte, die das Potenzial besitzen, die Realität zu verändern. Für umfassende politische Emanzipation und Partizipation sei notwendig, die Vorstellungskraft und Fantasie von Bürger:innen zu fördern und das utopische Denken zu demokratisieren (ebd.; vgl. die Beiträge in Bremer/Kuhnhenne 2017b).

Die gesellschaftspolitische Dimension von Freiraum

In den räumlichen Planungswissenschaften und der Kulturgeographie wird Raum als Ausdruck ökonomischer und kultureller Produktions- sowie sozialer Aneignungsprozesse begriffen, die durch gesellschaftliche Machtverhältnisse beeinflusst sind und über die auch soziale In- und Exklusion geregelt werden (vgl. Lefebvre 1977 und das Konzept der *imaginativen Geographie*; Said 1978). Öffentliche Freiräume sind nicht nur materiell-physische, sondern insbesondere soziale und kulturelle Phänomene. Ihre Gestaltung und die in ihnen geltenden Regeln geben vor, von wem und wie diese Räume zu nutzen sind. In Gestaltungen und Nutzungen manifestieren sich Dominanzen wie zum Beispiel die des Autoverkehrs in den städti-

schen Räumen oder des Fußballspielens auf Parkwiesen. Sowohl Verbote als auch *hostile design*[1] verhindern bestimmte Nutzungen von Orten und exkludieren so Menschen. Vorstellungen über Freiräume und ihre Nutzung lassen sich daraufhin untersuchen, inwieweit sie bestehende Hegemonien widerspiegeln. Wenn diese Vorstellungen aber radikal utopisch sein dürfen, ermöglichen sie eine spielerische Offenheit und ein Aufbrechen von herrschenden Machtverhältnissen. Freiraumvisionen können so Ausdruck alternativer gesellschaftspolitischer Ideale des Zusammenlebens und der Raumnutzung sein.

Das Potenzial des Spiels

Wir formulierten unsere Aufforderung, eine Zukunftsvision von Freiräumen in der Stadt zu entwickeln, als *Spiel*raum-Xperiment. *Spiel* ist für uns als kulturerzeugende und -tradierende Praktik (Huizinga 2004 [1939]) relevant: Spiele konstituieren sich aus der Akzeptanz systemischer Regeln, die es ermöglichen, sich auszuprobieren und Situationen konsequenzvermindert – ‚nur im Spiel' – zu erleben. Dem Spiel kann auch revolutionäres Potenzial zugesprochen werden, weil hier durch Neu- und Umkodierung von Phänomenen potenzielle Zukünfte erprobt werden können (Beil/Freyermuth/Schmidt 2019): Wie würden wir Raum nutzen, wenn sein Boden Lava wäre oder es kein Grundeigentum gäbe? Eine Vision von einem Raum /zum Spielen/ die Antizipation seiner Architektur und Ausstattung sowie der eigenen potenziellen Handlungen in diesem Raum. Dadurch müssen auch die Regeln dieser Welt konstruiert werden, was eine vertiefende Exploration und ein ‚gedankliches Weiterspinnen' dieser Zukunftsvisionen ermöglicht.

Die Entwicklung von raumbezogenen Visionen

Verschiedene empirische Methoden zur Formulierung und Visualisierung von Raumvorstellungen werden mit raumplanerischem, partizipatorischem und transformativem Interesse genutzt. *Mental Mapping* erfasst die subjektiven Vorstellungen, die Menschen von ihrer (gegenwärtigen oder früheren) sozialräumlichen Umwelt haben (Behnken/Zinnecker 2010). Die narrativen Landkarten ermöglichen nicht nur Erkenntnisse für die Forschenden, sondern vor allem für die Teilnehmenden, insofern sie Mittel zur Ordnung, Reflexion und grafischen Darstellung des eigenen Wissens sowie zur Formulierung von Prioritäten, Qualitäten und Defiziten sind.[2] Partizipative Planung hingegen blickt auf die Zukunft, artikuliert meist *konkrete* Wünsche und fokussiert auf *realisierbare* Gestaltungen für bestimmte Räume. Doch welcher Ansatz erlaubt es, raumbezogene *Zukunftsvisionen* – seien sie auf einen existierenden Ort bezogen oder nicht, realisierbar oder fantastisch, utopisch oder dystopisch – zu entwickeln und zu erforschen? Utopische Visionen zu entwickeln ist ein künstlerisch-kreativer Akt, der nicht Beschränkungen wie Plausibilität, Widerspruchsfreiheit oder Realisierbarkeit unterliegen soll.[3] Visionen konzentrieren sich auf das, was gewollt, ausprobiert, spielerisch ent- und vielleicht wieder verworfen wird. Dem *artistic research* zufolge evozieren künst-

1 Hostile oder defensive architecture bezeichnet Gestaltungen öffentlicher Räume, die Aktivitäten marginalisierter Gruppen verhindern, wie beispielsweise Bänke, die nicht zum Schlafen benutzt werden können (siehe https://hostiledesign.org/).

2 Aktivist:innen nutzen Mapping als Medium der Visualisierung von Machtstrukturen und sozialen Missständen sowie zum politischen und ästhetischen Widerstand. Siehe zum Beispiel die Arbeiten des mapping action collective (https://mappingaction.org) und des kollektiv orangotango (https://orangotango.info).

3 Visionen und Utopien unterscheiden sich daher von wissenschaftlichen Zukunftsbildern wie z.B. Szenarien, Vorhersagen oder den Zukunftsbildern der Initiative Scientists for Future (https://de.scientists4future.org/zukunftsbilder/).

lerische Praktiken Reflexion und neue Ideen (Borgdorff 2009) – auch bei Menschen, die sich selbst nicht als Künstler:innen begreifen.

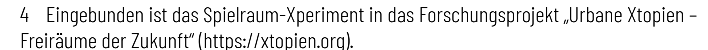
Das Spielraum-Xperiment

Auf Basis dieser Überlegungen entwickelten wir im Rahmen des transdisziplinären Forschungsprojekts *Urbane Xtopien*[4] während des Lockdowns einen Flyer, der Menschen dazu anregen sollte, eine künstlerische Spielraum-Utopie zu produzieren. Er forderte auf: „Stell Dir einen öffentlichen Ort in Deiner Stadt vor, einen Ort, an dem man spielen, sich bewegen oder einfach träumerisch verweilen kann. Kümmere Dich nicht darum, ob Deine Idee derzeit zu realisieren ist oder nicht". Des Weiteren regten Fragen zu Ideen an wie beispielsweise: „Wie sieht dieser Ort aus? […] Welche Dinge sind da, für welche bietet er Platz?" Ausgehend von der Annahme, dass ein offenes Format viele Menschen anspricht, wurde betont, dass jede Art der Formulierung einer eigenen Vision willkommen sei – ob als Text, gemaltes Bild, Collage oder fotografiertes Arrangement. Wir haben den Flyer sowohl über persönliche und berufliche Netzwerke verbreitet als auch im Hochschulkontext eingesetzt. Die Einreichungen sind auf einer Website zugänglich.[5]

Das Spektrum der Beiträge

Wie wurden die Visionen erarbeitet? Die meisten Teilnehmer:innen arbeiteten alleine, einige gemeinsam mit ihren Kindern oder Partner:innen. Sie nutzten die Offenheit des Formats dazu, ihre eigene Ausdrucksform zu finden: in Form von Texten, Bildern – von Tuschezeichnungen über schnelle Skizzen bis hin zu fotografierten Installationen mit Lego oder Naturmaterialien – oder eines Videos über einen im Computerspiel *Minecraft* (Mojang Studios, veröffentlicht 2011) generierten Spielraum. Die meisten Teilnehmer:innen erstellten aber digital oder analog Collagen. Gründe hierfür könnten – neben der relativen Niedrigschwelligkeit – die Potenziale sein, die Christel Teiwes-Kügler und Jessica Vehse (2017) nennen: In Collagen können „Aussagen in Text- und Bildsymbole übersetzt, miteinander kombiniert und nebeneinander gestellt werden", daher „können inhaltliche Botschaften, die sprachlich einer Struktur des Nacheinanders unterworfen sind, in dieser Gleichzeitigkeit wirken und auch Widersprüchliches und Uneinheitliches nebeneinander visualisieren" (ebd.: 31). Inhaltlich decken die Beiträge ein weites Spektrum ab. Im Folgenden nehmen wir nur einige Motive und Spannungsfelder in den engeren Fokus.

Einige Autor:innen haben bestimmte Orte als Ausgangspunkt genommen und verändert (z.B. den Domplatz in Trier); andere haben unbestimmte Freiräume geschaffen, die uns vertraut erscheinen, wie beispielsweise Spielplatz, Erlebnispark, Hof, Kletter- und Rodelhügel, Wiese, Straße oder Naschgarten. Zum Teil haben sie explizit die Nutzungsmöglichkeiten formuliert: Der Friedhof wird zu einem Friedhof-Bücherei-Café, und die urbane Landwirtschaft ist mit Himbeeren, Mangobäumen und Apfelsorten utopisch konkretisiert. Abenteuer und Nervenkitzel jenseits von DIN-Normen und TÜV-Siegel versprechen



4 Eingebunden ist das Spielraum-Xperiment in das Forschungsprojekt „Urbane Xtopien – Freiräume der Zukunft" (https://xtopien.org).

5 Siehe https://de.padlet.com/xtopia. Wir beziehen uns auch auf Bilder, die aus Gründen des Datenschutzes nicht im Padlet sind.


Alle Grenzen der Physik sind überwunden.
Menschen sind reines Bewusstsein.
Körper, Raum und Zeit sind frei wählbare Variablen.
Menschen schaffen Paralleluniversen.
Realitäten können selbst gebildet werden.
Es besteht kein Unterschied zwischen Erschaffen und Denken.
Alles ist frei von Konsequenzen und Interdependenzen.
Alles ist Experiment, alles ist Spiel.
Warum
nich
TRY
AGAIN
Berg des
Besinnens
Position: 271, 70, -306
„Kinder brechen die asphaltdecke der alten parkplätze auf,
elikte einer zeit, die ihnen unverständlich ist“
»Erstens: Will ich das?
Zweitens: Kann ich das?«
Mein Freiraum ist ein Vielraum


Was machen wir morgen?
FEE, DIE MICH IN MEINEN TRAUMLAND BESCHÜTZT
HITACHI
Bürgerforum: Amphitheater
Goodbye,
ZWEIF
Schaukel so hoch, dass man sich anschnallen muss!
Spiegellabyrinth im Dschungel
Geheimnisvolle Naturgärten Mit Begung am Feuerkorb
Übungsplatz zur wertschätzenden Selbstverteidigu nach Innen und Außen
Menschen, die frische Socken reichen
Eltern dürfen nicht nerven onst müssen si strafzahlen
Klingel zum Paradies

der Schrottspielplatz und eine Schaukel „so hoch, dass man sich anschnallen muss“ sowie Tunnelrutschen, Baumhäuser, begehbare Netze und Hängematten oder ein mit Regenwasser gefüllter Infinitypool. Die Tätigkeiten, die Menschen ausüben, sind vielfältig: Sie laufen, lassen sich ziellos treiben, sitzen, lesen und trinken Kaffee; sie skaten, klettern, rutschen, balancieren auf Slacklines oder fahren Seilrutsche, machen Yoga, tauchen unter Wasser, fliegen im Heißluftballon; sie gärtnern, reiten, erkunden Natur und beobachten Tiere oder sie malen, musizieren, tanzen und spielen Theater; sie tauschen Dinge und kommunizieren, reparieren, diskutieren, kochen und feiern Feste. Orte für „wertschätzende Selbstverteidigung“ und ein „Übungsplatz für einen neuen Umgang mit Wut und Ärger“ verheißen neue Erfahrungen im *Bürgerpark*. Nur der *Wasser-Traumpark* thematisiert, dass Menschen im und für den Traumpark arbeiten müssen.

Andere Visionen lassen gängige Vorstellungen von (Frei-)Raum und Identität radikal hinter sich. Sie schaffen einen *Vielraum*, der immer das ist, was man gerade möchte oder braucht; oder einen *Wer-will-ich-sein-Spielplatz*. Manche Teilnehmer:innen haben offenbar versucht, Räume und Identitäten jenseits physikalischer und logischer Grenzen zu denken – Motive, die wir aus dem Science-Fiction-Genre und Computerspiel-Welten kennen (z.B. Teleportation, Aufhebung von Gravitation). In *Future Symbiose* schwebt ein Bruchstück der Erde in Symbiose mit Pilzen durch den Weltraum. Diese Visionen gehen weit über das Verständnis von Utopie als „rationaler Fiktion“, die zumindest prinzipiell auf ihre mögliche praktische Umsetzbarkeit und Gewolltheit angelegt ist (Schölderle 2012: 17), hinaus. Das *Traumland für alles* enthält märchenhafte Elemente wie eine „Klingel zum Paradies“. Auch zwei Thematisierungen von Mobilität schaffen fantastische Bilder: Menschen, die sich in Taucheranzügen in Kanäle stürzen, in denen Quallen schweben, und überdimensionale Fische, die Menschen fliegend transportieren.

Viele Visionen thematisieren ein Miteinander von Mensch und Tier in der Stadt – auch hier mal realistisch, mal fantastisch: Pferde ermöglichen klimafreundliche Erkundungstouren, Füchse, Igel, Waschbären, aber auch Kängurus leben problemlos mit Menschen. Ein Steinadler nutzt die im *Kreativ-Spielraum* aufgestellten Bilder als Ansitz. Gemeinsam ist vielen Utopien, dass die Tiere wild leben, ihren Platz im Freiraum autonom einnehmen und die Menschen ihnen diesen gewähren.

Ein weiteres Thema ist der gemeinschaftlich selbstverwaltete und -gestaltbare Freiraum – mit Bürgerforum, Begegnungsräumen, Bühne, Werkstätten, Gemeinschaftsküche, Computerlab oder einem Markt der Möglichkeiten. Im *Kulturbiotop* vernetzen sich Pflanzen, Tiere und Menschen zu einem „unkonventionellen Soziotop mit überlokaler Strahlkraft“, in dem Kunst und Kultur zur Aneignung und Ausgestaltung animieren. Wenige Einreichungen lassen sich dagegen als Rückzugsutopien interpretieren, so zum Beispiel *der andere Raum*, in dem es keinen WLAN- und Telefonempfang gibt. Überhaupt: Bis auf wenige Ausnahmen sind die meisten Freiräume frei von Digitalem.

Explizit auf die pandemische Vision bezieht sich nur der *Domplatz in Trier* („Schaukeln als Alternative zur Fahrt in der S-Bahn“). *Nach der Arbeit* bildet Glaskugeln ab, die sich, wie auch Outdoor-Arbeitsplätze, als Möglichkeit zum *physical distancing* interpretieren lassen, aber auch als innovative Arbeitsorte. Viele thematisieren jedoch (Gemeinschafts-)Aktivitäten, die während des Lockdowns nicht möglich waren. Auch die Darstellung von Erdbeeren und Schampus im *Lustgarten* könnten für eine Sehnsucht nach Gemeinschaft und Lebenslust sprechen.

Diskussion: das transformative Potenzial der Spielraum-Visionen

Was ist das transformative Potenzial der Visionen? Für diese Frage ist zu beachten, dass die von uns erreichten Personen (persönliche Kontakte, Student:innen) nicht repräsentativ für die Gesamtbevölkerung sind. Zudem war das *Spielraum-Xperiment* eine Einladung zum *spielerischen Visionieren*, nicht zum Formulieren von transformativen Idealen. Viele Teilnehmer:innen scheinen zwar durchaus Freiräume entworfen zu haben, die ihre gesellschaftlichen Ideale abbilden. Andere haben aber eher individualistisch geprägte Visionen entwickelt oder losgelöst von Gestaltungsidealen für reale Räume mit der Auflösung von Raum, Gestalt und Individualität gespielt, hatten dabei also keinerlei ‚transformative Absichten'.

Erfahrungsräume

Das Feedback zur Aktion war größtenteils positiv: Es habe Spaß gemacht, im Lockdown eine Freiraumvision zu entwickeln und darzustellen. Einige waren von ihrer eigenen Vision überrascht und sahen es als Gewinn an, sich aktiv mit ihr auseinandergesetzt zu haben. Mehrere Teilnehmende sind Freiraumplaner:innen; gerade sie genossen die Freiheit des Visionierens, ohne planerisch einschränkende Rahmenbedingungen beachten zu müssen. Die Annahme, dass freies, kreatives Visionieren gedankliche Erfahrungsräume schafft und eigene Wünsche oder Prioritäten bewusst werden lässt (Teiwes-Kügler/Vehse 2017: 31), sehen wir bestätigt. Ob dadurch auch Verhaltensänderungen angeregt werden (Fernando et al. 2018; Trumann 2017; Harten 2010), muss an anderer Stelle beforscht werden.

Freiraumkritik

Viele Visionen sind als Kritik an den herrschenden Zuschreibungen an Raum zu interpretieren: Autos gibt es nur auf dem *Schrott-Spielplatz*, Straßen sind umgenutzt oder überwuchert. Auch die große Lust an Offenheit und Vielfalt ist als Kritik an der Monofunktionalität vieler heutiger Räume lesbar. Einige Nutzungen hinterfragen ausgrenzende Bedeutungszuweisungen und Verhaltenskodexe bestimmter Räume: Wieso nicht am Dom fröhlich kreischend schaukeln, im Schrott spielen oder auf dem Friedhof Cappuccino trinken?

Die Visionen hinterfragen derzeitige Werte und konstruieren zugleich implizit oder explizit ‚neue Regeln' des Miteinanders. Der *Kulti-Multi-Ebenen-Parcours* achtet auf soziale Fairness, Energieautarkie, gute Erreichbarkeit und ökologische Nachhaltigkeit. *Der andere Raum* respektiert das Bedürfnis nach Ruhe von Mensch und Tier. Der *Wasser-Traumpark* definiert Regeln, die Freiheiten für Kinder sichern: „Eltern dürfen nicht nerven, sonst müssen sie Strafe zahlen." Auch die Bürger:innen im selbstverwalteten *Bürgerpark* wachen über die gemeinsam aufgestellten Regeln und schützen den Park vor Vandalismus.

Viele Visionen formulieren den Wunsch nach Selbstverwaltung und kollektiven Gestaltungsmöglichkeiten, mehr und anderen Formen von Austausch und Begegnungen. Hier zeigen sich Übereinstimmungen mit aktuellen politischen Forderungen, dass die Stadtentwicklung ‚von unten' die urbanen

Freiräume von morgen und ihre Aneignung bestimmen soll. Dabei werden mit „Aneignung" Praxen verstanden, die weit über übliche planerische Vorgaben hinausgehen: Praxen selbstbestimmter, alltäglicher Nutzung und gemeinschaftlichen *Selbermachens* sind ebenso angesprochen wie Protest gegen Dominanzen und Deutungshoheiten.[6]

Auch die visionierten frei lebenden Tiere stellen unser Wertesystem infrage, da sie sich nicht an die ihnen traditionell zugewiesenen Räume wie Schutzgebiete oder Zoos halten, sondern sich den städtischen Freiraum aneignen. Hier zeigen sich Gedanken, die aktuell unter den Begriffen *Konvivialität*, *Multi-Spezies-Gesellschaft* und *More-than-Human* in verschiedenen Disziplinen diskutiert werden: neue Formen des Miteinanders von menschlichen und nicht-menschlichen Wesen, die erlauben, Ressourcen und Räume auf respektvolle Weise miteinander zu teilen (van Dooren/Rose 2012; Voigt et al. 2022), und die letztendlich ein radikal verändertes Mensch-Natur-Verhältnis erfordern. Unsere Teilnehmer:innen scheinen Utopien von Städten, die auch Lebensraum von Tieren und Pflanzen sind und gemeinschaftlich genutzt und gestaltet werden, gegenüber den im 20. Jahrhundert stark dominierenden Technikutopien mit ihrem Kanon populärer Sci-Fi-Ikonografie zu bevorzugen – hierbei entsprechen ihre Idealvorstellungen der bevorzugten Stadtvision „Urbane Wildnis" der deutschen Stadtbevölkerung (Jossin 2021). Dass die meisten Freiräume frei von Digitalem sind, könnte zudem auf einen Überdruss digitaler Kommunikation im *Lockdown* hindeuten (vgl. Xiao et al. 2021).

Viele der Spielraum-Visionen sind also als Kritik an heutigen Städten, ihren Freiräumen und Nutzungsmöglichkeiten interpretierbar, und sie nehmen Aspekte einer umfassenden kulturellen und gesellschaftspolitischen Transformation auf. Andere halten bestehende Strukturen und Denkmodelle aufrecht: Der *Wasser-Traumpark* entspricht dem Modell des Eventparks und hält die kapitalistische Trennung von Arbeit und Freizeit bei. Einige bewahren die Dichotomie von Stadt und Natur und beziehen sich auf tradierte Park- und Landschaftsbilder, auf naturalistische Idyllen oder entwickeln Rückzugsutopien, die zumindest in einigen Aspekten auf retrospektiv konstruierte, vor- oder antimoderne Weltbilder verweisen. Dennoch kann Visionsentwicklung unabhängig von den visionierten Inhalten transformative Prozesse anstoßen, wenn sie die Welt als gestaltbar begreiflich macht und zur reflektierten Partizipation anregt.

Die Notwendigkeit der Reflexion

Die bloße Beteiligung am Spielraum-Xperiment garantiert einen solch transformativen Prozess allerdings nicht. Hierfür sollte sich für die Teilnehmer:innen ein begleiteter Lernprozess anschließen, in dem sie die möglichen gesellschaftlichen Implikationen der eigenen Utopie und des dahinterliegenden Weltbildes, eigene Deutungsmuster gesellschaftlicher (Macht-)Verhältnisse und Privilegien sowie die Bereitschaft zu individuellen Beiträgen zur Transformation, einschließlich der Aufgabe von Privilegien, thematisieren und reflektieren können. Zusätzlich könnte diese ‚Nachbereitung' transformative Handlungskompetenzen vermitteln und die Selbstwirksamkeit der Beteiligten erhöhen. Mit der Anwendung der Aktion im Hochschulkontext haben wir dies – in sehr begrenzter Hinsicht – versucht. blieb eine solche Möglichkeit verwehrt.

6 Mittels symbolisch-künstlerischer Aneignung fordern Reclaim the Streets und InnenStadtAktionen den öffentlichen Raum zurück. Weitere Beispiele sind die politische und praktische Aneignung des Tempelhofer Feldes in Berlin, der Hamburger Antonipark oder die Flussbad-Initiative in Berlin (Wildner/Berger 2018).

Die Herausforderung: Menschen zum Visionieren erreichen

Die hier diskutierten Beiträge zum *Spielraum-Xperiment* stammen von persönlich angesprochenen Personen oder aus der Hochschullehre.[7] Über Nachhaltigkeits- und Umweltbildungsnetzwerke oder über Facebook konnte *niemand* zum Mitmachen bewegt werden. Andere digitale *calls-to-creative-actions* während des Lockdowns waren jedoch virale Selbstläufer.[8] Warum stieß unser Aufruf auf keine Resonanz? Wir verbreiteten ihn im Januar 2021, als längst ein großes digitales Angebot aus Kunst und Kultur adaptierte Formen von Kreativität und Selbstdarstellung unter den neuen Lebensbedingungen ermöglichte. Außerdem sagten zunächst Interessierte, dass sie wegen ‚Digitalmüdigkeit' keine Zeit oder Energie gefunden hätten, sich zu beteiligen. Wenngleich uns dies aufgrund der eigenen Erfahrung nicht überraschte, widerspricht es doch unserer Ausgangsthese, dass Menschen *gerade* unter pandemischen Bedingungen eine große Sehnsucht nach Frei-Raum haben und froh über Anregungen zum kreativen Schaffen sein müssten. Nach einem analytischen Vergleich mit einer ähnlichen Aktion[9] ist uns deutlich geworden, dass ein *call-to-action* zielgruppenspezifischer adressiert sein und als digitale Aktion professionell betreut werden muss. Zudem motivieren Belohnungen – auch in Form von Sichtbarkeit, Selbstdarstellung und Zuspruch in den sozialen Medien.

Auch hatten lokal verortete Adaptionen des *Spielraum-Xperiments*, die wir mit Praxispartner:innen durchführten, wenig Wirkung: So konnten Bürger:innen in Frankfurt am Main eigene Freiraumutopien beim Ideenmarathon „(T)Raum für die Zukunft" einreichen, den die Alte Oper ausrief – mit sehr geringer Beteiligung.[10] Auch am Frankfurter Aktionstag *Post-Corona-Innenstadt* luden wir zum Visionieren ein. Aber nur wenige Frankfurter:innen entwickelten Freiraumutopien, vielmehr nahmen sie uns als Anlaufstelle für aktuelle Probleme (Dominanz des Verkehrs, prekäre Wohnraumsituation etc.) wahr.

Fazit

Das Spielraum-Xperiment konfrontierte uns als Forschungsprojekt damit, dass wir einen schwer einzulösenden Bildungsanspruch formuliert hatten: nämlich Menschen dafür zu gewinnen, sich von der Realität und ihren Problemen loszulösen und auf ein utopisches Gedankenexperiment einzulassen.

Dennoch zeigte sich an den Beiträgen, welches Potenzial darin liegt, Menschen zum Visionieren anzustiften: Das Visionieren als Praxis ist etwas formal Progressives und potenziell transformativ, insofern man sich die Welt anders denkt, als sie ist. Methodisch haben wir gezeigt, dass Menschen durch die kreative Auseinandersetzung mit einer Aufgabe eine eigene Vision von Freiraum entwickeln und formulieren können. Diese Visionen enthalten Ideen, die sich als Kritik an den derzeitigen Freiräumen lesen lassen. Auch wenn sie als spielerische Visionen fernab des Anspruchs auf Realisierung oder Eignung als gesellschaftspolitische Ideale entwickelt worden sind, sind ihnen politische Ideen von Individualität, Gesellschaft und Mensch-Natur-Verhältnis inhärent. Sie hinterfragen bestehende

7 Vor allem an der FH Potsdam, siehe http://dasendederdominanz.de/.
8 Zum Beispiel #tussenkunstenquarantaine (Schmidt 2020) oder Getty Challenge (Waldorf/Stephan 2020).
9 Vgl. https://www.futurefiction-wettbewerb.de/.
10 Vgl. https://www.alteoper.de/de/programm/veranstaltung.php?id=521969387.

Gestaltungen und in ihnen festgeschriebene Zuweisungen, wie sich Menschen – und auch Tiere – zu verhalten haben. Sie thematisieren zudem, dass Freiräume gemeinschaftlich und prozessual angeeignet und gestaltet werden sollen. Jedoch sind die Inhalte der Visionen nicht *per se* politisch progressiv, sondern können auf bestehende gesellschaftliche, politische oder wirtschaftliche Verhältnisse rekurrieren, auf naturalistische Weltbilder verweisen oder die Ebene des Gesellschaftlichen ausblenden. Für weitere Untersuchungen des transformativ-emanzipatorischen Potenzials des Visionierens wäre es wichtig, die Visionen mit den Autor:innen zu reflektieren und zu diskutieren.

Kreative, künstlerische Zugänge zu Raum ermöglichen und fördern die Genese und Visualisierung von Vorstellungen über alternative Lebensrealitäten. Individuelle Utopien fernab jeder Realisierbarkeit können nicht Teil der Partizipation bei Planungsprozessen sein (soweit es diese überhaupt gibt). Sie können jedoch überhaupt erst zur Partizipation oder zum Protest animieren und eine innere Richtlinie für die Formulierung eigener Ziele und Wünsche sein, die möglicherweise dann auch wieder auf das ‚Morgen' übertragen und in Planungsprozesse eingebracht werden können.

Die Robert Bosch Stiftung hat die Durchführung des Projekts „Urbane Xtopien – Freiräume der Zukunft" ermöglicht.

Literatur

BBSR – Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und Raumforschung (2019) (Hg.): Nachdenken über die Stadt von Übermorgen, BBSR-Online-Publikation Nr. OX/2019.

Behnken, Imbke/Zinnecker, Jürgen (2010): „Narrative Landkarten", in: EEO Enzyklopädie Erziehungswissenschaften online. Weinheim: Beltz Juventa, o.S. https://www.beltz.de/fachmedien/erziehungswissenschaft/enzyklopaedie_erziehungswissenschaft_online_eeo/artikel/8900-narrative-landkarten.html (letzter Zugriff am 30.11.2022).

Beil, Benjamin/Freyermuth, Gundolf S./Schmidt, Hanns C. (Hg.) (2019): Playing utopia. Futures in digital games, Bielefeld: transcript.

Borgdorff, Henk (2009): „Die Debatte über Forschung und Kunst", in: Anton Rey/Stefan Schöbi (Hg.), subTexte 03. Künstlerische Forschung – Positionen und Perspektiven, Zürich: Institute for Performing Arts and Film, S. 23-51.

Bremer, Helmut/Kuhnhenne, Michaela (Hg.) (2017a): „Utopien als alternative Zukunftsentwürfe im Kontext von politischer Bildung, Arbeiten und Lernen", in: Helmut Bremer/Michaela Kuhnhenne (Hg.), Utopien und Bildung, Düsseldorf: Hans-Böckler-Stiftung, S. 7-10.

Bremer, Helmut/Kuhnhenne, Michaela (Hg.) (2017b): Utopien und Bildung, Düsseldorf: Hans-Böckler-Stiftung. http://hdl.handle.net/10419/157365 (letzter Zugriff am 30.11.2022).

Dooren, Thom van /Rose, Deborah Bird (2012): „Storied-places in a multispecies City", in: Humanimalia 3 (2), S. 1-27.

Fernando, Julian W./Burden, Nicholas/Ferguson, Adam/O'Brien, Léan V./Judge, Madeline/Kashima, Yoshihisa (2018): „Functions of utopia: How utopian thinking motivates societal engagement", in: Personality and Social Psychology Bulletin 44 (5), S. 779-792.

Gehl, Jan (2020): Public space public life during COVID-19. Report phase 1 and report phase 2. https://covid19.gehlpeople.com (letzter Zugriff am 14.08.2022).

Harten, Hans-Christian (2010): „Utopie“, in: Dietrich Benner/Jürgen Oelkers (Hg.), Historisches Wörterbuch der Pädagogik. Studienausgabe, Weinheim/Basel: Beltz, S. 1071-1090.

Hartz, Andrea M. (2018): „Freiraum“, in: Akademie für Raumforschung und Landesplanung (Hg.), Handwörterbuch der Stadt- und Raumentwicklung, Hannover: ARL, S. 717-733.

Hennecke, Stefanie/Münderlein, Daniel (Hg.) (2021): Freiraum in der Krise?! Eine Bestandsaufnahme in Zeiten der Covid-19-Pandemie, Kassel: Universität Kassel.

Huizinga, Johan (2004 [1939]): Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Reinbek: Rowohlt.

Jossin, Jasmin (2021): Visionen zur Stadt der Zukunft. Kommunen in der sozial-ökologischen Transformation. Monitor Nachhaltige Kommune – Bericht 2021, Gütersloh: Bertelsmann Stiftung. https://repository.difu.de/jspui/bitstream/difu/583105/1/MNK_Bericht_2021.pdf.pdf (letzter Zugriff am 24.11.2022).

Jungk, Robert/Müllert, Norbert (1987): Zukunftswerkstätten. Wege zur Wiederbelebung der Demokratie, München: Goldmann.

Lefebvre, Henri (1977): „Die Produktion des städtischen Raums“, in: ARCH+ 9 (34), S. 52-57.

Münderlein, Daniel (2021): „Der epidemiologische Blick auf den öffentlichen Raum“, in: Stefanie Hennecke/Daniel Münderlein (Hg.), Freiraum in der Krise?! Eine Bestandsaufnahme in Zeiten der Covid-19-Pandemie, Kassel: Universität Kassel, S. 64-65.

Null, Schuyler/Smith, Hillary (2020): „COVID-19 could affect cities for years. Here are 4 ways they’re coping now“, in: TheCityFix: World Resource Institute (WRI). https://www.wri.org/blog/2020/03/covid-19-could-affect-cities-years-here-are-4-ways-theyre-coping-now (letzter Zugriff am 14.08.2022).

Rammler, Stephan (2014): „Schubumkehr – Die Zukunft der Mobilität“, Frankfurt am Main: S. Fischer.

Rothfuss, David (2021): „Gelebte Realität in virtuellen Freiräumen“, in: Stefanie Hennecke/Daniel Münderlein (Hg.), Freiraum in der Krise?! Eine Bestandsaufnahme in Zeiten der Covid-19-Pandemie, Kassel: Universität Kassel, S. 293-305.

Said, Edward W. (1978): Orientalism: Western concepts of the Orient, London: Penguin.

Schmidt, Elena (2020): „Zwischen Kunst und Quarantäne“, in: Schirn Mag. https://www.schirn.de/magazin/schirn_tipps/2020/zwischen_kunst_und_quarantaene/ (letzter Zugriff am 14.08.2022).

Schölderle, Thomas (2012): Geschichte der Utopie. Eine Einführung, Köln: Böhlau.

Shapiro, Alan N. (2016): „Fiktion ist der Schlüssel zu kreativen Lösungen“, in: factory – Magazin für nachhaltiges Wirtschaften 12 (3), S. 26-32.

Teiwes-Kügler, Christel/Vehse, Jessica (2017): „Gesellschaftsbild und Utopie“, in: Helmut Bremer/Michaela Kuhnhenne (Hg.), Utopien und Bildung, Düsseldorf: Hans-Böckler-Stiftung. http://hdl.handle.net/10419/157365, (letzter Zugriff am 30.11.2022), S. 27-50.

Trumann, Jana (2017): „Utopien und Lernen im Alltag“, in: Helmut Bremer/Michaela Kuhnhenne (Hg.), Utopien und Bildung, Düsseldorf: Hans-Böckler-Stiftung. http://hdl.handle.net/10419/157365, (letzter Zugriff am 30.11.2022), S. 51-61.

Voigt, Annette/Thomsen, Janne/Hennecke, Stefanie/Hauck, Thomas (2022): „Wildtiere am falschen Ort?“, in: Jessica Ullrich (Hg), Kohabitation, Koexistenz, Konvivialität. Tierstudien 22/2022. Berlin: Neofelis, S. 77-86.

Waldorf, Sarah/Stephan, Annelisa (2020): „Preface“, in: Getty Publications (Hg), Off the walls. Inspired re-creations of iconic artworks. Los Angeles: Getty Publications, S. 4-5.

Wildner, Kathrin/Berger, Hilke M. (2018): Das Prinzip des öffentlichen Raums. https://www.bpb.de/politik/innenpolitik/stadt-und-gesellschaft/216873/prinzip-des-oeffentlichen-raums (letzter Zugriff am 14.08.2022).

Xiao, Y./Becerik-Gerber, B./Lucas, G./Roll, S.C. (2021): „Impacts of working from home during COVID-19 pandemic on physical and mental well-being of office workstation users“, in: Journal of Occupational and Environmental Medicine 63 (3), S. 181-190.



Globale Intimität multisensorisch erforschen und ausstellen

Mirko Winkel, Carolin Schurr, Laura Perler und Nora Komposch

14 Globale Intimität multisensorisch erforschen und ausstellen

Mirko Winkel, Carolin Schurr, Laura Perler & Nora Komposch

Einleitung: intimes Leben erforschen und erzählen

Eine mexikanische Leihmutter erzählt uns davon, wie gerne sie etwas von dem Baby, das sie vor sechs Monaten für ein homosexuelles Paar aus Spanien ausgetragen hat, hören würde; eine spanische Eizellenspenderin berichtet von den Nebenwirkungen auf ihre Stimmung, die die Hormonstimulationen bei ihr ausgelöst haben; und eine Saisonarbeiterin, die in der spanischen Beerenindustrie während ihrer Schwangerschaft Pestiziden ausgesetzt war, klagt über chronische Krankheiten ihres Neugeborenen. Wie können wir als Wissenschaftler:innen die intimen und reproduktiven Erfahrungen dieser Frauen in unserer Forschung empirisch erfassen und ihre Geschichten so erzählen, dass ihre Stimmen und Erfahrungen vermittelt werden können? Und wie kann man dabei die reproduktiven Erfahrungen, die intimen Erlebnisse und die Gefühle der Frauen, mit denen wir forschen, mit politischen und ökonomischen Strukturen auf nationaler und globaler Ebene mithilfe einer Ausstellungspraxis verweben, um zu zeigen, wie sich Intimität und Globalität gegenseitig konstituieren? In diesem Buchbeitrag möchten wir diese Fragen erörtern und dabei zunächst darauf eingehen, wie multisensorische Methoden in der Geographie verhandelt werden und wo wir ihre Grenzen sehen. Mit Bezug auf aktuelle Diskusisonen um kreative Geographien stellen wir dann das mLAB am Geographischen Institut der Universität Bern als einen experimentellen Raum der Begegnung zwischen Kunst und Geographie vor. Anhand zweier Ausstellungsprojekte zeigen wir exemplarisch wir, wie wir an dieser Schnittstelle gearbeitet haben, um unsere Forschungsergebnisse auf multisensorische Art und Weise der Öffentlichkeit zu präsentieren. In der Konklusion und auf Basis dieser Expertise diskutieren wir schließlich das Potenzial von Ausstellungen als artographische Praxis.

Das mLAB als experimenteller Raum zwischen Kunst und Wissenschaft

Einer der Gründe, warum Geograph:innen begannen, mit kreativen Forschungspraktiken zu experimentieren, war die Kritik an den Grenzen der Repräsentation non- und mehr-als-repräsentationaler Geographien (z.B. Colls 2012; Schurr/Strüver 2016). Kreativität und kreative Forschungspraktiken werden zunehmend als eine Möglichkeit gesehen, geographische Wissensproduktion hin zu einer mehr-als-repräsentationalen Weltsicht zu öffnen (z.B. Hawkins 2013, 2021; Schmidt/Singer/Neuburger 2022).

Die Suche nach multisensorischen Methoden der Datenerhebung und -repräsentation war eine Motivation für die Gründung des mLAB am Geographischen Institut der Universität Bern. Eine weitere Motivation findet sich in der feministischen Praxis, die eigene Forschung den marginalisierten Gruppen, mit denen und über die wir forschen, zugänglich zu machen und ihren Stimmen und intimen Erfahrungen eine breitere Bühne zu bieten. Das mLAB versteht sich als ein kollektiver und transdisziplinärer Raum, wo Wissenschaft, Kunst, digitale und analoge Medien zusammenkommen und wir versuchen, an dieser Schnittstelle neue Formen und Methoden des Geographiemachens entwickeln. Wichtig ist dabei, dass es nicht nur darum geht, mithilfe künstlerischer Arbeiten geographischen

Forschungsoutput kreativ aufzuarbeiten, um die Forschungsergebnisse einer breiteren oder spezifischeren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Vielmehr steht im Vordergrund, gemeinsam danach zu fragen, wie sich spezifische geographische Konzepte und Themen sowie künstlerische Praktiken gegenseitig befruchten und gemeinsam neue geographische Kunst oder künstlerische Formen des Geographiemachens entwickeln können.

Eine im mLAB erprobte Praxis ist das Nebeneinanderarbeiten von Forschenden und Kunstschaffenden im Feld, was zu unterschiedlichen, sich ergänzenden Perspektiven und Produkten führt. Diese multimedialen Gegenüber- und Nebeneinanderstellungen lassen sich besonders in Form von Ausstellungen aufbereiten und wiederum multisensorisch erfahrbar machen.

Ausstellungen als multisensorische geographische Praxis

Die Geographie hat eine lange Tradition im öffentlichen Ausstellen ihrer eigenen Forschungsresultate. Harriet Hawkins (2021) verweist beispielsweise auf die *Royal Geographical Society* in London, die seit ihrer Entstehung im Jahr 1830 darauf bedacht ist, geographische Forschung publik zu machen (Hayes 2019). Während die koloniale Vergangenheit und die Art und Weise, wie die Geographie als Disziplin zur Darstellung der Kolonien als „wild", „unzivilisiert" und „unterentwickelt" beitrug, reflektiert werden muss, bietet die Praxis der Ausstellung eine interessante Möglichkeit für das Fach, seine Forschungsergebnisse räumlich zu inszenieren und multisensorisch erfahrbar zu machen. Kunstinstitutionen zeigen in den letzten 20 Jahren vermehrt Ausstellungen, die sich direkt wissenschaftlichen Ergebnissen widmen (O'Neill/Wilson 2015). Die Designer Chris Rust und Alec Robertson (2003) definieren die *research exhibition* als eine Möglichkeit, Forschungsfragen und -inhalte auf eine klare und niederschwellige Weise zu kommunizieren.

Es fehlt jedoch eine grundsätzliche Debatte darüber, inwieweit Forschungsausstellungen einen ganz eigenständigen Charakter besitzen und welchen Beitrag sie zur Forschung leisten können. Da in Forschungsausstellungen diverse Wissensträger wie Texte, audiovisuelle Medien, Kunstwerke, Fundstücke, Modelle und so weiter gleichberechtigt nebeneinanderstehen, können neue Verbindungen und multiple Interpretationen entstehen (Bianchi 2007). In der Koexistenz verschiedener Daten und deren Interpretationen relativieren Ausstellungen dabei die Definitionshoheit eines:einer Autor:in bzw. Ausstellungsmacher:in:

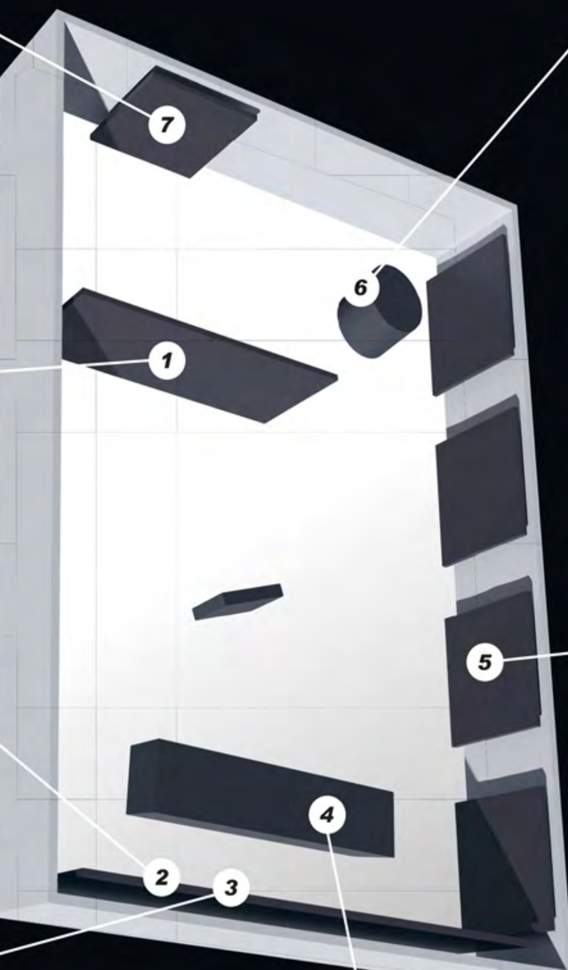
> „Im Ausstellen kreuzen sich Deutungsabsichten von Ausstellenden, Bedeutungen des Ausgestellten und Bedeutungsvermutungen der Rezipierenden. Dieses Beziehungsgeflecht von AusstellungsmacherInnen, BesucherInnen und Objekten bestimmt die Rezeption." (Muttenthaler/Wonisch 2015: 38)

Unterschiedliche Besucher:innen nähern sich den ausgestellten Objekten mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten, Voraussetzungen und Interessen; sie gehen alleine, mit einem:einer Gesprächspartner:in; sie zeigen (in ihrer Vielstimmigkeit), wie der gleiche Raum ganz unterschiedlich erschlossen werden kann. Ausstellungen entsprechen im besten Sinne einer begehbaren Karte. Die Besucher:innen können von verschiedenen Punkten aus durch die Ausstellung „wandern" und sich somit eine hochindividuelle Erfahrungsdramaturgie erschaffen. Es ist eine „Wahrnehmung-in-Bewegung" (Siepmann 2003: 4). Die Wechselwirkung einzelner Ausstellungsobjekte durch ihre räumliche Nähe und



Ausstellungskonzept
BABYS MACHEN?





Was wir mit einer Eizellenspende wollen,
ist ein Kind zu kriegen.
Und niemand will ein Kind mit Krankheiten.














Ausstellungskonzept
EXPOSICIÓN
14
8
10
9
11
12
13

Überlappung (siehe Ausstellung zur Erdbeerernte, bei der das *soundscape* gleichzeitig hörbar ist, während man die Zitate liest) schaffen mögliche inhaltliche Bezüge oder provozieren unüberwindbare Spannungen.

Um sich den Deutungsabsichten der Ausstellungsobjekte anzunähern, kann es hilfreich sein, den Begriff ‚Szenographie' heranzuziehen. Szenographien sind zugleich gebaute Ausschnitte, Verdichtungen oder Miniaturen existierender realweltlicher Räume, aber auch Neuanordnungen, fiktive Entwürfe oder anderweitig gebaute Szenarien und verstehen sich zunehmend als eine eigenständige künstlerisch-gestalterische Praxis (McKinney/Palmer 2017). Während im Theater unter *scenography* insbesondere hergestellte Atmosphären und Bühnenbilder verstanden werden, kann auch von einem inszenatorischen Eigenwert der ausgestellten Fundstücke gesprochen werden. Rachel Hann (2019) unterscheidet daher zwischen *scenographys* und *scenographics*. Ihr zufolge kann ein Gegenstand *scenographic* sein, also einen Inszenierungscharakter besitzen, ohne dass es einer künstlerischen Rahmung bedarf. Beispiele wären Werbebroschüren, Raumeinrichtungen, Kleidung von Personen (vgl. die Ausstellung zur Eizellenspende mit ihren diversen Objekten zur Selbstdarstellung der Kliniken). Durch die Anwendung bestimmter Materialitäten und Ästhetiken ordnen sie sich bestimmten Normen und Ideologien unter oder widersprechen ihnen. *Scenographics* sind „interventional acts of orientation that complicate, reveal or score processes of worlding" (Hann 2019: 11). Demgegenüber ist der Ausstellungsraum selbst die *scenography*, also eine atmosphärische räumliche Anordnung. In einem solchen Raum werden die Objekte *(scenographics)* in ihrem Eigenaussagewert in Form einer doppelten Inszenierung sichtbar oder sogar überhöht.

Im Rahmen der Zusammenarbeit unserer Forschungsgruppe mit dem mLAB stell(t)en wir uns die Frage, inwieweit Ausstellungen als multisensorische geographische Praxis fungieren können. Inwieweit kann das Anordnen und Inszenieren von Wissen und *inszenatorischer* Objekte den komplexen Verstrickungen von intimen, affektualen und oft mehr-als-repräsentationalen Daten gerecht werden und mit Prozessen auf anderen Skalenebenen ins Verhältnis gesetzt werden? Im Folgenden möchten wir zwei Ausstellungsprojekte vorstellen, in denen wir dieser Herausforderung in Form einer künstlerisch-wissenschaftlichen Zusammenarbeit nachgegangen sind.

Die Ausstellung *Babys machen? „Eizellenspende" und Reproduktionspolitiken*

Die Ausstellung *Babys machen? „Eizellenspende" und Reproduktionspolitiken* (vgl. Abb. 1) basiert auf einer Forschung zu Eizellenspende und Reprogenetik in Spanien (vgl. Perler 2022). Das Projekt ist eine Zusammenarbeit zwischen der Geographin Laura Perler, der Fotografin Tamara Sánchez Pérez und dem Kurator Mirko Winkel. Die Wanderausstellung wurde 2022 in Berlin und Bern gezeigt.

Spanien ist das führende europäische Reiseziel für reproduktive Mobilität. Wie die Spanische Gesellschaft für Reproduktionsmedizin (SEF) berichtete, reisten im Jahr 2018 fast 16.000 Patient:innen aus anderen Ländern für reproduktionsmedizinische Verfahren nach Spanien (SEF – Sociedad Española de Fertilidad 2021). Etwa 54 Prozent dieser Patient:innen taten dies, um eine Eizellenspende zu erhalten. In Spanien ist die Eizellenspende anonym, diese Entfremdung zwischen Eizellenspenderin und Empfängerin wird als wichtiger Grund für den florierenden spanischen Fruchtbarkeitsmarkt genannt (Rivas/Lores/Jociles 2019). Die 1.000 Euro, die die Frauen für die „Spende" ihrer Eizellen bekommen,

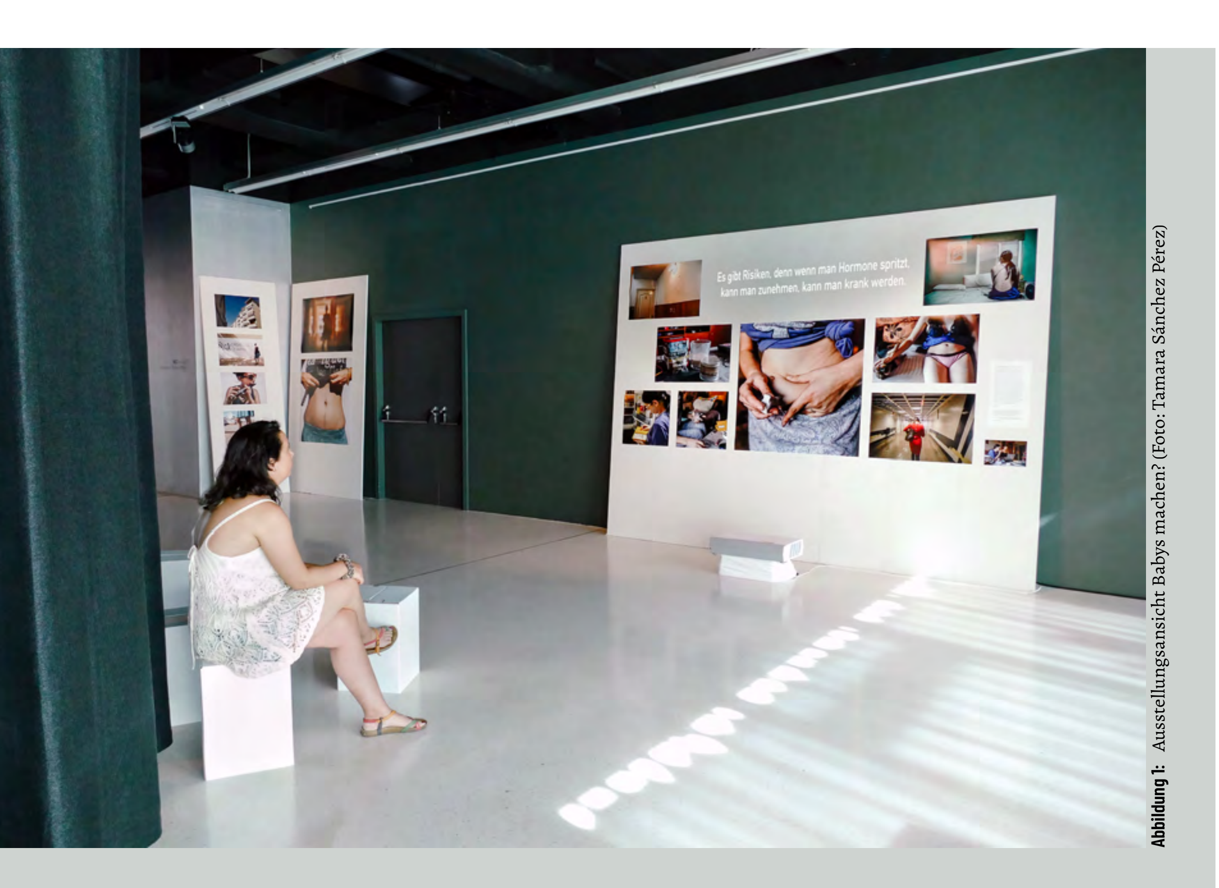


Abbildung 1: Ausstellungsansicht Babys machen? (Foto: Tamara Sánchez Pérez)

werden im Gesetz als Entschädigung gerahmt, nicht als Bezahlung. Dies führt dazu, dass die reproduktive Arbeit der Spenderinnen als solche nicht diskutiert werden kann, sondern unter dem Deckmantel des Altruismus verhandelt wird. Die Ausstellung hat primär zum Ziel, die reproduktive Arbeit der Spenderinnen sichtbar zu machen. Sie möchte das Phänomen der transnationalen Reproduktion am Beispiel Spaniens multiperspektivisch erfahrbar machen, indem verschiedene Perspektiven und Positionen in diesem Markt gezeigt werden: Die Ausstellung zeigt das Leben und die Motive von „Eizellenspenderinnen" aus Spanien, ermöglicht einen Blick in Labore und Operationssäle einer spanischen Reproduktionsklinik und macht die Begegnung mit einer Eizellenempfängerin möglich, die für eine Eizellenspende von der Schweiz nach Spanien reist.

In Berlin war die Ausstellung in den Räumlichkeiten der Heinrich-Böll-Stiftung zu sehen und besaß folgende multisensorisch erfahrbare Elemente: Die Besucher:innen erwartete im Eingangsbereich, der aus einer großen Treppe bestand, eine Audio-Video-Installation (vgl. Abb. 1/DS[1]). In dieser erzählen Mitarbeitende einer Reproduktionsklinik in Spanien von ihren Vorstellungen zur Reproduktionsmedizin der Zukunft und ihren ethischen Dilemmata im Praxisalltag. Man hört ihre Stimmen, sieht aber nicht ihre Gesichter, sondern liest stattdessen ihre Stellenbezeichnungen und die deutsche Über-

1 Alle im Text genannten Abbildungen „DS" beziehen sich auf die Doppelseite 218/219. Die dort gezeigten Fotos wurden von Tamara Sánchez Pérez und Lucy Sabin aufgenommen. Gestaltung der Doppelseite: Mirko Winkel.

setzung ihrer Worte. Damit wird zu Beginn ein Denkraum geöffnet, welcher die Eizellenspende in einem breiteren Feld von technisierter Reproduktion, Normen und Wertvorstellungen verortet, welche dieser zugrunde liegen. Mirko Winkel und Laura Perler haben außerdem einen Flyer mit anschaulichen Illustrationen produziert, welcher die Grundlagen der Eizellenspende und der reproduktiven Mobilität erläutert (digitale Version: https://reproductivegeopolitics.ch/making-babies). Die weiteren Ausstellungselemente waren in mehrere Abschnitte gegliedert, die in den weitläufigen Räumlichkeiten der gläsernen Etage verteilt waren: Im ersten Teil sind großformatige Fotos (vgl. Abb. 2/DS) einer Klinik zu sehen, in welcher der Prozess einer Eizellenspende von der Eizellenentnahme im Operationssaal über die Befruchtung der Eizellen im Labor bis hin zum Transfer gezeigt wird. Illustrationen (vgl. Abb. 3/DS) zeigen die Fotos gespiegelt und mit Erläuterungen. Auf einem Tisch (vgl. Abb. 4/DS) sind die diversen Selbstrepräsentationen der Kliniken in Form von Werbematerial zu sehen. Drei Farben verdeutlichen die unterschiedlichen Zielgruppen dieser Werbepublikationen: klinisches Fachpersonal, Eizellenempfängerinnen und Eizellenspenderinnen. Die Ausstellung greift diese Dreiteilung räumlich auf. Nach der Klinik steht im zweiten Teil das jeweilige Leben von vier Eizellenspenderinnen im Fokus. Die Frauen wurden in ihrem Zuhause und an Orten ihrer Wahl fotografisch porträtiert (vgl. Abb. 5/DS). Damit werden die Spenderinnen als biografische Subjekte sichtbar, welche im Rahmen einer anonymen Spende sonst unsichtbar bleiben. Nachgesprochene akustische Ausschnitte aus den Interviews mit ihnen, die im Rahmen der Forschungsarbeit geführt wurden, komplettieren diese Sektion mit den Stimmen der Spenderinnen, welche ihre Erlebnisse und Einschätzungen zur Spende wiedergeben. Dieser Teil zielt darauf, die marginalisierte Position der Eizellenspenderinnen jenseits ihrer biologischen Verwertbarkeit sichtbar und akustisch erlebbar zu machen. Zudem wurde ein 16-seitiger Fragebogen (vgl. Abb. 6/DS) aus dem Spanischen ins Deutsche übersetzt, welchen die Eizellenspenderinnen im Wartesaal ausfüllen müssen. Die Besucher:innen werden dazu eingeladen, die Fragebögen, die zu einem Stapel getürmt sind, auszufüllen und sich mittels dieser Positionsverschiebung mit den minutiösen und ethisch problematischen Aspekten der Selektion der Spenderinnen spielerisch auseinanderzusetzen. In einem letzten Teil ist ein Zusammenschnitt eines Videotagebuchs (vgl. Abb. 7/DS) einer Frau aus der Schweiz zu sehen, die ein Kind mithilfe einer Eizellenspende in Alicante bekommen hat. Damit werden die emotionalen Konflikte und Dramaturgien einer solchen *reproduktiven Reise* auch aufseiten der Wunscheltern emotional nachvollziehbar.

Die Ausstellung wurde von einem Diskursformat – bestehend aus Pressegesprächen, Workshops, Führungen für Politiker:innen und einer Podiumsdiskussion mit Betroffenen und Wissenschaftler:-innen – sowohl an der Vernissage als auch an der Finissage begleitet. Bei beiden Events waren die Besucher:innen dazu eingeladen, sich mit der Komplexität auseinanderzusetzen, welche die technischen Möglichkeiten der assistierten Reproduktion mit sich bringen. Die Ausstellung bot damit eine Gelegenheit, die Ergebnisse der langjährigen Forschungsarbeit in die aktuellen politischen Debatten um die Legalisierung der Eizellenspende in Deutschland und der Schweiz einzubringen und einer breiteren Öffentlichkeit näherzubringen und dabei die verschiedenen Perspektiven der involvierten Akteur:innen aufzuzeigen.

Exposición: eine Ausstellung zur Erdbeerernte in Andalusien

Die Ausstellung *Exposición* wurde im Frühjahr 2022 am Geographischen Institut der Universität Bern gezeigt. Die Ausstellung bot Besucher:innen die Möglichkeit, sich den körperlichen Arbeitserfahrungen von Erdbeerpflücker:innen in Andalusien multisensorisch anzunähern (vgl. Abb. 2).

Die Ernte von Erdbeeren gehört zu den körperlich sehr anstrengenden Arbeiten in der andalusischen Landarbeit und wird in Huelva zu einem Großteil von migrantischen Frauen verrichtet. Zur körperlichen Anstrengung und den prekären Arbeitsbedingungen kommt die gesundheitliche Belastung der Arbeiter:innen durch das routinemäßige Versprühen von Pestiziden und andere Umweltverschmutzungen landwirtschaftlicher und industrieller Tätigkeiten in der Region hinzu. Aufgrund der ver-



Abbildung 2: Ausstellungsansicht „Exposición“ (Foto: Lucy Sabin)

heerenden gesundheitlichen Folgen für die Landarbeiter:innen werden Regionen wie Huelva, wo ein Großteil der in Europa verzehrten Erdbeeren herkommt, auch als *extreme environments* (Saxton 2015) bezeichnet. Nach Kalifornien ist Huelva weltweit die zweitgrößte Produktionsregion von Erdbeeren, was dazu führt, dass die meisten der dort angebauten Güter von Menschen konsumiert werden, welche ansonsten keinen persönlichen Bezug zur Erfahrung von Landarbeiter:innen in Huelva haben. Die Ausstellung *Exposición* bot einen Raum, um über die Körper nachzudenken und deren Erfahrungen nachzuspüren, die ihre Arbeitskraft für groß angelegte und skalenübergreifende Systeme der Lebensmittelproduktion zur Verfügung stellen. Der Name *Exposición* hat in der spanischen Sprache zwei Bedeutungen und bezieht sich sowohl auf die Kunstausstellung als auch auf das Ausgesetztsein gegenüber Toxizität verschiedener Umweltverschmutzungen. Entstanden ist die Ausstellung durch eine interdisziplinäre, vom mLAB finanzierte und organisierte Zusammenarbeit zwischen der Künstlerin und Geographin Lucy Sabin, die am University College London (UCL) promoviert und die Ausstellung gestaltete und kuratierte, sowie der Geographin Nora Komposch, welche zum Thema reproduktiver Gesundheit von Landarbeiter:innen in Huelva am Geographischen Institut der Universität Bern promoviert, und Adrien Mestrot, Professor für Bodengeographie, der zu Schadstoffen in Böden am gleichen Institut forscht.

Beim Betreten des Ausstellungsraumes hörte man als Besucher:in eine abwechselnde Geräuschkulisse: das Rauschen eines Flusses, Verkehrsgeräusche, Gesprächsfetzen, industrielles Dröhnen und das Klicken eines Messgeräts für Radioaktivität. Die für die Ausstellung zusammengestellten *audioscapes* (vgl. Abb. 8/DS) stammen aus der Feldforschung in Huelva und brachten so die Soundkulisse der Arbeitsorte der Landarbeiter:innen hörbar in den Ausstellungsraum nach Bern: der von Industrie und Landwirtschaft stark verschmutzte Fluss Río Tinto, welcher die Erdbeerplantagen mit Wasser speist; Lastwagen und Taxis, welche Waren und Personen zwischen Erdbeerplantagen und urbanen Zentren transportieren; Gespräche von Arbeiter:innen während des Erdbeerpflückens; der an die Erdbeerfelder angrenzende Industriepark und die ebenfalls an die Felder angrenzende radioaktive Phosphorgipsdeponie. Solche *audioscapes* ermöglichen eine affektuale Auseinandersetzung mit den Atmosphären eines bestimmten Raumes (Kanngieser 2011). Im Falle dieser Ausstellung wurden dadurch unterschiedliche toxische Umweltverschmutzungsquellen bereits über den Hörsinn wahrnehmbar. Visuell fiel vor allem das aufgebaute Gewächshaus (vgl. Abb. 9/DS) in der Mitte des Ausstellungsraumes auf, welches für Besucher:innen begehbar war. Im Innern war das Gewächshaus mit Rauchschwaden durchzogen, ein Verweis auf die Pestizide in der Luft der Gewächshäuser, denen die Erntearbeiterinnen tagtäglich ausgesetzt sind. Zudem erfüllte der Geruch von Erde die Luft im Gewächshaus und erinnerte Besucher:innen dadurch an die ständige Verbindung von Boden und Luft. Als „feucht", „neblig" und „beklemmend" wurde die Erfahrung des Betretens des Gewächshauses von Besucher:innen beschrieben. Der Boden war aufgefüllt mit Erde und machte so das Erleben von wirklichen Gewächshäusern greif- und nahbarer. An den Wänden rund um das Gewächshaus hingen weitere Ausstellungselemente. So ermöglichten großformatige Fotos von Lucy Sabin (vgl. Abb. 10/DS) einen visuellen Eindruck der weiten Landschaften von Erdbeermonokulturen und der isolierten und teilweise provisorischen Behausungen der Arbeiter:innen, welche direkt an die Erdbeerfelder angrenzen. Weiter wurden durch abgedruckte Ausschnitte von Interviews mit Landarbeiter:innen, Aktivist:innen und Politiker:innen die Stimmen (vgl. Abb. 11/DS) der betroffenen Personen in Huelva sichtbar und brachten so ihre Erfahrungen in eigenen Worten in den Ausstellungsraum. Ein ‚Forschungstisch' (vgl. Abb. 12/DS), auf welchem verschiedene wissenschaftliche Studien zu den Auswirkungen von Pestiziden auf die Gesundheit von Landarbei-

ter:innen (z.B. Guthman/Barbour 2018; Guthman 2019; Guthman/Brown 2016; Holmes 2013; Istvan et al. 2021; Saxton 2015) sowie eine partizipativ erarbeitete Karte verschiedener Umweltverschmutzungsfaktoren in Huelva des Forschers Lucas Barrero ausgelegt waren, ermöglichte Besucher:innen das Vertiefen des Themas entsprechend den eigenen Interessensbereichen. Ergänzt wurde die Ausstellung durch zwei digitale Formate: den Videobeitrag eines Fernsehberichts (vgl. Abb. 13/DS) im ORF2 aus dem Jahr 2020 zum Thema sowie eine interaktive Karte der Geographin Fabienne Frey (vgl. Abb. 14/DS) zu den Auswirkungen von Pestiziden auf die reproduktive Gesundheit von Arbeiter:innen (Frey 2022), auf der Besucher:innen per Mausklick selbst die Problematik erkunden konnten. Diese Arbeit ist im Rahmen eines Masterkurses mit dem Titel *Mapping the global/intimate*, der in Zusammenarbeit der Forschungsgruppe Sozial- und Kulturgeographie mit dem mLAB im Frühjahrssemester 2022 stattfand, entstanden. Im Anschluss boten Nora Komposch und Lucy Sabin den Ausstellungsbesucher:innen im Rahmen einer mobilen Performance in Schutzanzügen lokal produzierte Bio-Erdbeeren an, um während der Degustation der Erdbeeren über die Erfahrungen der Besucher:innen zu diskutieren und offene Fragen zu beantworten.

Durch die Kombination der unterschiedlichen auditiven, visuellen und sensorischen Elemente der Ausstellung und die damit verbundene Mobilisierung aller Sinnesorgane ermöglichte die Ausstellung, das Vorhandensein und die Auswirkungen von Pestiziden und anderen Giftstoffen im Arbeitskontext der andalusischen Erdbeerproduktion erfahrbar zu machen.

Konklusion – oder: die Forschungsausstellung als Raum für neue Beziehungsgeflechte

Die beiden Ausstellungsbeispiele versuchen trotz der sehr unterschiedlichen Thematiken, grundlegendes Faktenwissen mit dem intimen Wissen verschiedener Stakeholder in ein dialogisches Verhältnis zu bringen und so einen affektualen Konflikt bei den Besucher:innen zu provozieren. Der Ausstellungsraum ist nicht starr, sondern bildet den atmosphärischen Rahmen für die Begegnung der Objekte, der Besucher:innen und der Intentionen der Ausstellenden. „[D]er Raum räumt die Möglichkeit wechselnder Relationen zwischen Passanten und Objekten ein, er ermöglicht einen Prozess, der an der Bedeutungsproduktion beteiligt ist.“ (Siepmann 2003: 4) Hier findet sich eine Entsprechung zum relationalen und performativen Raumverständnis der feministischen Geographie (Gregson/Rose 2000). Die Bedeutungsformation entsteht erst durch das Zusammenwirken menschlicher und nichtmenschlicher Akteure im Sinne der *actor-network theory* und der Anerkennung der *agency*, die ihnen innewohnt. Innerhalb der *scenography* des Ausstellungsraumes werden die inszenatorischen Eigenwerte *(scenographics)* offengelegt und verhandelbar. Statt nichttextuelle Datenobjekte (*audioscapes*, Fotografien, Videos, Installationen etc.) isoliert zu betrachten, werden sie in einem neuen Konfliktraum präsentiert, der ihrem mehrdimensionalen und mitunter emotional überfordernden Charakter eine räumliche Entsprechung bietet.

Die konzentrierte verräumlichte Praxis von Forschungsausstellungen ermöglicht es nicht nur, verschiedene Arten und Formen von Daten räumlich miteinander in Beziehung zu setzen. Durch die Interaktionen zwischen kuratierenden und forschenden Personen und dem Publikum sowie mit den verschiedenen Datenobjekten können Forschungsergebnisse auf situierte Art und Weise, in ihrer Relationalität und Multiplizität dargestellt werden, sodass neue Perspektiven durch den gemeinsamen

Dialog innerhalb des beziehungsstiftenden Raumes der Ausstellung entstehen. Innerhalb gut ausgeleuchteter Ausstellungsräume können neben Objekten auch Themen und Konzepte eine dreidimensionale, verdichtete Beziehung zueinander entwickeln. Die Verdichtung dieser Komplexe birgt jedoch nicht nur kommunikative Potenziale, sie leistet auch einer Simplifizierung oder gar Manipulation Vorschub. Ähnlich den kritischen Diskursen um geographische Karten strahlen die institutionellen Räume, in denen solche Ausstellungen oftmals stattfinden, eine definierende Autorität aus, in der das Unsichere und das Nichtwissen kaum sichtbar werden. So wurde bei der oben beschriebenen Ausstellung zu „Eizellenspende" und Reproduktionspolitiken erst im Rahmen von Begleitworkshops und im Dialog mit dem Publikum klar, dass bestimmte wichtige Perspektiven fehlen. Und zwar war es hier die Perspektive der Kinder, die aus einer Eizellenspende hervorgegangen sind. Eine solche Stimme wurde in der Folgeausstellung in Bern ergänzt und der Entwicklungscharakter der Ausstellung in Begleittexten betont. Es gilt also innerhalb einer kritisch-feministischen Forschungs- und Ausstellungspraxis, ein räumliches Äquivalent für das Unsichere und die Positionalität der Ausstellungsmachenden zu finden. Eine weitere Schwierigkeit, mit der wir uns bei der Konzeption der Ausstellungen konfrontiert sahen, war die Frage, inwieweit die Ausstellungsobjekte und die darin erzählten intimen Geschichten die porträtierten Personen gefährden und wie die Personen geschützt werden können. So ist beispielsweise abzuwägen, welche Formen der Anonymisierung möglich sind und wie sich diese auf die affektuale Qualität der Ausstellung auswirken. Eine weitere Problematik, die nicht spezifisch für Ausstellungen ist, ergibt sich aus der Zielgruppe. Es wird ein größeres und unspezifischeres Publikum erreicht als bei einer wissenschaftlichen Publikation. Dies hat zur Folge, dass auch unwillkommene Akteur:innen die eigenen, manchmal leichter verständlich aufbereiteten Erkenntnisse umdeuten und für ihre Zwecke nutzen können. Im Falle der Ausstellung zur Eizellenspende könnten dies beispielsweise rechtspopulistische, konservative und homophobe Gruppierungen sein, die versuchen, gegen alternative Familienformen mobil zu machen. Während der Durchführung unseres Projekts ist eine solche Instrumentalisierung jedoch nicht erfolgt.

Darüber hinaus gilt es grundsätzlich kritisch zu reflektieren, welche Themen und Fragestellungen sich nicht für eine Ausstellungspraxis eignen, weil Wissenschaftlichkeit nicht mehr gewährleistet werden kann oder weil eine kritische Perspektive nicht entsprechend sichtbar gemacht werden kann. Die Chancen und Risiken einer Zusammenarbeit der verschiedenen Disziplinen müssen daher stets sorgfältig abgewogen werden.

Literatur

Barbour, Madison/Guthman, Julie (2018): „(En)gendering exposure: Pregnant farmworkers and the inadequacy of pesticide notification", in: Journal of Political Ecology 25 (1), S. 332-349.

Bianchi, Paolo (2007): „Die Ausstellung als Dialograum. Panorama atmosphärischer Gestaltungsmöglichkeiten von Displays", in: Kunstforum international 186, S. 82-99.

Colls, Rachel (2012): „Feminism, bodily difference and non-representational geographies", in: Transactions of the Institute of British Geographers 37 (3), S. 430-445.

Frey, Fabienne (2022): Pesticides' impact on the reproductive system of female agricultural workers. https://indd.adobe.com/view/67b1af6a-a944-4ff5-ae1b-aac9743eae28 (letzter Zugriff am 12.07.2022).

Gregson, Nicky/Rose, Gillian (2000): „Taking Butler elsewhere: Performativities, spatialities and subjectivities“, in: Environment and Planning D: Society and Space 18 (4), S. 433-452.
Guthman, Julie (2019): Wilted: Pathogens, chemicals, and the fragile future of the strawberry industry, Oakland: University of California Press.
Guthman, Julie/Brown, Sandy (2016): „Whose life counts: Biopolitics and the ‚bright line‘ of chloropicrin mitigation in California's strawberry industry“, in: Science, Technology, & Human Values 41 (3), S. 461-482.
Hann, Rachel (2019): Beyond scenography, New York/Oxon: Routledge.
Hawkins, Harriet (2013): „Geography and art. An expanding field: Site, the body and practice“, in: Progress in Human Geography 37 (1), S. 52-71.
Hawkins, Harriet (2021): Geography, art, research: Artistic research in the geohumanities. Oxon/New York: Routledge.
Hayes, Emily (2019): „Slidescapes: Three Royal Geographical Society lantern lectures by Vaughan Cornish“, in: Early Popular Visual Culture 17 (1), S. 71-88.
Holmes, Seth M. (2013): Fresh fruit, broken bodies. Migrant farmworkers in the United States, Oakland: University of California Press.
Istvan, Marion/Rahban, Rita/Dananche, Brigitte/Senn, Alfred/Stettler, Eric/Multigner, Luc/Nef, Serge/Garlantézec, Ronan (2021): „Maternal occupational exposure to endocrine-disrupting chemicals during pregnancy and semen parameters in adulthood: Results of a nationwide cross-sectional study among Swiss conscripts“, in: Human Reproduction 36 (7). https://doi.org/10.1093/humrep/deab034.
Kanngieser, Anja (2011): „A sonic geography of voice: Towards an affective politics“, in: Progress in Human Geography 36 (3), S. 336-353.
McKinney, Joslin/Palmer, Scott (Hg.) (2017): Scenography expanded: An introduction to contemporary performance design, London /New York: Bloomsbury Methuen Drama.
Militz, Elisabeth/Faria, Caroline/Schurr, Carolin (2020): „Affectual intensities: Writing with resonance as feminist methodology“, in: Area 52 (2), S. 429-436.
Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina (2015): Gesten des Zeigens: Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld: transcript.
O'Neill, Paul/Wilson, Mick (Hg.) (2015): Curating research, London/Amsterdam: Open Editions & de Appel.
Perler, Laura (2022): Selektioniertes Leben – eine feministische Perspektive auf die Eizellenspende, Münster: edition assemblage.
Rivas, Ana M./Lores, Fernando/Jociles, María I. (2019): „El anonimato y el altruismo en la donación de gametos: La producción de biocapital en la industria reproductiva“, in: Política y Sociedad 56 (3), S. 623-644.
Rust, Chris/Robertson, Alec (2003): „Show or tell? Opportunities, problems and methods of the exhibition as a form of research dissemination“, in: Proceedings of 5th European Academy of Design Conference, Barcelona, April 2003. http://shura.shu.ac.uk/961/ (letzter Zugriff am 12.07.2022).
Saxton, Dvera I. (2015): „Strawberry fields as extreme environments: The ecobiopolitics of farmworker health“, in: Medical Anthropology 34 (2), S. 166-183.
Schmidt, Katharina/Singer, Katrin/Neuburger, Martina (2022): „Comics und Relief Maps als feministische Kartographien der Positionalität“, in: Finn Dammann/Boris Michel (Hg.), Handbuch Kritisches Kartieren, Bielefeld: transcript, S. 181-202.

Schurr, Carolin/Strüver, Anke (2016): „‚The Rest‘: Geographien des Alltäglichen zwischen Affekt, Emotion und Repräsentation“, in: Geographica Helvetica 71 (2), S. 87-97.
SEF – Sociedad Española de Fertilidad (2021): Informe estadístio de técnicas de reproducción asistida 2018, Madrid: Sociedad Española de Fertilidad, Ministerio de Sanidad, Consumo y bienestar social.
Siepmann, Eckhard (2003): „‚Ein Raumverhältnis, das sich durch Bewegung herstellt‘. Die performative Wende erreicht das Museum“, in: kunsttexte.de – E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte 2. https://doi.org/10.18452/6914.



„geografisch-postkolonial: Wie aus Karten und Bildern Welt entsteht“ – wissenschaftliche Ausstellungen kuratieren als postkoloniale Hausaufgabe

Sonja Kanemaki, Martina Neuburger & AG KGGU

15 „geografisch-postkolonial: Wie aus Karten und Bildern Welt entsteht" – wissenschaftliche Ausstellungen kuratieren als postkoloniale Hausaufgabe

Sonja Kanemaki, Martina Neuburger & AG KGGU

Einführung

> „The act of remembering is inextricably linked to that of forgetting [...] and how one remembers is as important as what one remembers." (Monama 2019: 89)

Im Jahr 2019 feierte die Universität Hamburg ihr 100-jähriges Jubiläum (Nicolaysen/Krause/Zimmermann 2020). Zu diesem Anlass plante die Universitätsleitung eine Ausstellung über die Geschichte der Universität, die heute in einem der Hauptgebäude dauerhaft installiert ist (Monama 2019). Die Arbeitsgruppe Kritische Geographien globaler Ungleichheiten (AG KGGU), deren Mitglieder die Autorinnen sind, nutzte diese Gelegenheit, um die Geschichte der Hamburger Geographie genauer zu beleuchten und in den eigenen Archiven und Institutskellern die Genealogie institutionellen geographischen Wissens zu erschließen, um diese auf Machtmechanismen und hegemoniale Wissensordnungen hin kritisch zu befragen. Die Entscheidung für eine Ausstellung stellte dabei nicht nur inhaltlich eine große Herausforderung dar, sondern auch methodisch, technisch und organisatorisch, da in der AG KGGU keinerlei kuratorische Erfahrung und Expertise vorhanden war. So ist die Ausstellung als kollektives Low-Budget-Projekt entstanden, dessen Ergebnis vor diesem Hintergrund gelesen und bewertet werden muss.

Ein zentrales Anliegen der Ausstellung war es zunächst, einen kreativ-künstlerischen und postkolonialen Umgang mit historischen Materialien – Karten, Fotografien, Zeichnungen, Feldtagebüchern et cetera – zu finden. Diese visuellen Wissensproduktionen galt es dann mit aktuellen Arbeiten am Institut für Geographie zu verbinden, um die Wirkmächtigkeit kolonialer Verhältnisse in Wissenschaft und Gesellschaft bis in das heutige Geographie-Machen hinein zu beleuchten und dabei Kontinuitäten, Brüche und Transformationen aufzuzeigen. Die in den Hamburger Geographie-Archiven aufgefundenen Karten, Dias, Zeichnungen und Texte bildeten entsprechend die Grundlage der Ausstellung, die darauf abzielt, koloniale Wissensproduktionen sichtbar zu machen, ohne die damit einhergehende Gewaltherrschaft und den universellen Monohumanismus (Wynter/McKittrick 2015) durch kuratorische Kompliz:innenschaften zu reproduzieren.

Im folgenden Text liegt der Schwerpunkt auf einer kreativen und künstlerischen kuratorischen Praxis, die von einer Vielzahl methodologischer Ansätze inspiriert ist und eine Möglichkeit bietet, geographische Konzepte und Themen in einer interaktiven und ansprechenden Art und Weise zu vermitteln. Dadurch besteht die Möglichkeit, unterschiedliche Zugänge zu schaffen und post- und dekoloniale Perspektiven auf das Universitätsfach Geographie offenzulegen. Historische Exponate, die aus Archiven des Instituts für Geographie stammen, werden als solche nur in seltenen Fällen unverändert dargeboten. Ihre Veränderung, Verzerrung und Abdeckung durch kreativ-künstlerische Methoden bieten die Möglichkeit, Exponate trotz problematischer Inhalte zu zeigen. Künstlerische Darstellungen, die

unabhängig von konkreten Exponaten gezeigt und gleichzeitig in einen thematischen Kontext gestellt werden, öffnen neue Räume und entkoppeln die Perspektiven von erlernten Denk- und Handlungsmustern. Modifikationen, Transformationen, Aus- und Weglassungen oder Rekontextualisierungen schaffen eine neue Lesart, die ein post- und dekoloniales Weltbild widerspiegelt. Dieser Ansatz kann helfen, den Einfluss des Kolonialismus auf die Disziplin der Geographie zu erkennen und aufzudecken sowie gleichzeitig Raum für andere Perspektiven zu schaffen.

Ausstellungen als Herausforderung eines kreativen Umgangs mit wissenschaftlichen Inhalten aus post-/kolonialen Kontexten

Die deutschsprachige Geographie beschäftigt sich schon seit den 2010er-Jahren intensiver mit post- und dekolonialen Ansätzen (Neuburger et al. 2021; Lossau 2012). Dabei geht es nicht nur darum, die Eingebundenheit der Fachdisziplin in globale gesellschaftliche post-/koloniale Machtverhältnisse zu untersuchen, sondern auch die kolonial und imperialistisch verstrickten Geschichten der geographischen Institute an deutschsprachigen Universitäten in den Blick zu nehmen (Gräbel 2015). Fragen zu kolonial ‚ge-/vererbten' Machtstrukturen zwischen Forschenden und Beforschten und deren Bedeutung für das Framing des so produzierten, meist von dichotomen Denkmustern geprägten Wissens über ‚die Anderen' im Globalen Süden stehen dabei ebenso im Vordergrund wie die Kolonialität dominanter westlich-aufklärerischer Epistemologien, die eng mit der Gewalt des Kolonialismus verbunden waren und sind (Spivak 2008; Quijano 2000; Chakrabarty 2000). Entsprechend wird von Vertreter:innen post- und dekolonialer Ansätze gefordert, im Forschungsprozess die eigene (machtvolle) Position offenzulegen, das eigene Geographie-Machen und Geographie-Wissen kontinuierlich zu reflektieren und eingeübte Denkmuster und Handlungsweisen zu verlernen, um einen Prozess des ‚*rethinking*' zu eröffnen, der westliches Wissen lediglich als eines von vielen (an-)erkennt und damit zu einer Provinzialisierung Europas und des eurozentrischen Denkens beiträgt (Kuokkanen 2010; McEwan 2009; Smith 1999).

Ausstellungen bieten in diesem Zusammenhang die Möglichkeit, die fachinternen Auseinandersetzungen für eine interessierte Öffentlichkeit sichtbar und die Relevanz geographischer Wissensproduktion für die Alltagswelten verschiedener gesellschaftlicher Gruppen deutlich zu machen. Aktuelle, postkolonial inspirierte Debatten weisen darauf hin, dass auch und gerade Ausstellungen mit einem kritischen Blick auf die eigene Wissensproduktion verknüpft werden müssen (Tolia-Kelly/Raymond 2020). Eine differenzierte Praktik des Kuratierens verlangt eine Verortung der einzelnen Exponate im jeweiligen historischen Kontext und die explizite Darstellung der Wirkmächtigkeit von Imperialismus und Kolonialismus in all ihren Facetten (Panelli 2008, 2010). Darüber hinaus können unterdrückte, bislang nicht gehörte und erzählte Geschichten sichtbar gemacht werden, um die hegemoniale Erzählung von Eroberung und Fortschritt zu brechen (Tolia-Kelly/Raymond 2020; Driver 2013; Faas 2022). Dabei gilt es im Sinne von Christopher Nixon, „ausgeschlossene […] Perspektiven in ein subversives Erinnerungsarchiv einzuschreiben" (Nixon 2022: 2). Gerade mithilfe von Kunst können nicht nur marginalisierte Gruppen in die mit der Ausstellung verbundene Wissensproduktion eingebunden werden (Dwyer/Davies 2010; Wonisch 2018). Auch einzelne Exponate können zu wandlungsfähigen Bedeutungsträgern und ganze Ausstellungen zur Bühne von Geschichten gemacht werden, anstatt sie als Repräsentation sozialer Wirklichkeit zu lesen.

Mittels künstlerischer Ver-, Über- und Bearbeitung von Exponaten und Materialien können außerdem vielfältige Interpretationen von Exponaten zugelassen werden, denn durch intervenierende Praktiken kann eine epistemologische Entkopplung, ein „delinking“ (Mignolo 2007) stattfinden, das sich auf nichtwestliche Wissenssysteme bezieht und koloniale Machtverhältnisse auf allen Ebenen irritiert (Figge 2019). Der künstlerische Umgang mit Exponaten durch (teilweise) Abdeckung, Verzerrung und Verfremdung ermöglicht es so, den gewohnten Blick des Publikums zu irritieren, die Begierde des Sehens nicht zu befriedigen und damit eine experimentelle Begegnung mit Objekten und Darstellungen zu provozieren.

Im Sinne eines „Museums des Zweifels“ (Doom 2020) kann mit künstlerischen Methoden die Geradlinigkeit akademischer Wissensproduktion aufgebrochen werden und Wissenschaft als irrend, fehlerhaft und verletzlich dargestellt werden. Die Zusammenarbeit von Kurator:innen, Künstler:innen und Wissenschaftler:innen kann Überlappungen und Verbindungen zwischen Objekten und den von ihnen bzw. durch sie erzählten Interpretationen herstellen und die Ausstellung zu einem Ort der Wissensproduktion machen, in dem Kuration, Ausstellung und Publikum in Relation zueinander gesetzt werden (John 2015; Hawkins 2021). Damit wird die Kuration von Ausstellungen in zweierlei Hinsicht zum Forschungsprozess. Einerseits bildet wissenschaftliche Forschung und die Auswahl der darzustellenden Ergebnisse die Basis für die Konzipierung und Umsetzung von Ausstellungen, sodass in einem experimentellen kuratorischen Prozess neue Forschungsfragen aufgeworfen sowie Exponate neu kombiniert und miteinander in Beziehung gesetzt werden (Krysa 2020). Andererseits bietet der künstlerische Umgang mit Exponaten und Ausstellungsinhalten die Möglichkeit, diese uneindeutig darzustellen und Begegnungen und Interpretationen durch das Publikum zu einem experimentellen Akt werden zu lassen, der seinerseits neue Erkenntnisse hervorbringt (John 2015).

Die oben skizzierten Überlegungen standen Pate bei der Umsetzung der Ausstellung „geografisch-postkolonial“, wobei die Unerfahrenheit des Teams einerseits und die begrenzten zeitlichen und finanziellen Ressourcen andererseits den Prozess des Ausstellung-Machens zu einem „messy process of modelling, planning, failures, compromises and solutions“ (McCarthy 2015: xlvi) werden ließ mit zahlreichen Unwägbarkeiten, Unberechenbarkeiten und Fallstricken, der aber auch und gerade die Auseinandersetzung mit den historischen Bezügen des eigenen Geographie-Machens herausforderte.

Der Entstehungskontext der Ausstellung „geografisch-postkolonial“

Bereits im Jahr 2015 entschied das Institut für Geographie der Universität Hamburg, sich mit der eigenen Geschichte auseinanderzusetzen. Neben einem Forschungsauftrag für den Historiker und Geographen Carsten Gräbel, sich mit der Geschichte des Instituts für Geographie sowie der Geographischen Gesellschaft Hamburg vor 1945 kritisch zu befassen, kamen aus der AG KGGU verschiedene ergänzende Initiativen. Im Rahmen unterschiedlicher Lehrveranstaltungen – Vorlesungen, Methodenübungen, Studienprojekte, Lehrveranstaltung zum Forschenden Lernen – öffneten einzelne Mitglieder der AG sukzessive die Schränke und Räume am Institut, in denen sich historische Bestände von Bildern bzw. Dias, Karten, Dokumenten, Schriften et cetera verbargen. Dabei bestand die große Herausforderung darin, die jeweilige Herkunft und Verwendung der gefundenen Materialien zu definieren. Manche Geograph:innen – darunter Siegfried Passarge, Albert Kolb und Gerhard Sandner – hinterließen einen wohlgeordneten und gut dokumentierten

Nachlass, während von anderen – Ludwig Mecking, Erich Otremba, Günter Borchert – nur die jeweiligen Publikationen und eine lückenhafte Akte im Universitätsarchiv zu finden waren. Kleinteilige Recherchearbeit, das Hinzuziehen verschiedener Expertisen und die Kombination mehrerer Materialien ergaben häufig nur ein bruchstückhaftes Bild.

Das 2018 angeschobene Ausstellungsprojekt hatte entsprechend nicht nur mit den eingeschränkten zeitlichen und finanziellen Ressourcen der eingebundenen Personen zu kämpfen, sondern musste auch mit den sehr lückenhaften, wissenschaftlich nicht in ausreichender Form fundierten Erkenntnissen umgehen. Entsprechend entschied sich das Kurator:innen-Team, die dargestellten Exponate und Inhalte als vorsichtige Blicke durchs Schlüsselloch zu konzipieren und künstlerische Methoden einzusetzen, um die Unklarheiten und Verschwommenheiten der Ergebnisse zu verdeutlichen (siehe dazu die Ausführungen im nächsten Kapitel). Auch die Brüche und Kontinuitäten bis hin zu heutigen Strukturen und Dynamiken am Institut für Geographie konnten nur andeutungsweise untersucht werden. Gleichwohl konnten mithilfe der Teilnehmer:innen der verschiedenen Lehrveranstaltungen einzelne Aspekte der Geschichte der Hamburger Geographie herausgearbeitet werden.

Begleitet von stundenlangen Diskussionen innerhalb der AG KGGU über die Darstellung von Exponaten und Inhalten füllte sich im Laufe des Jahres 2019 das Untergeschoss mit Exponaten, Vitrinen, Texttafeln et cetera. Im Laufe der Vorbereitungen und des Aufbaus halfen fast alle Mitglieder der AG KGGU in unterschiedlichen Bereichen mit, um den völlig unterschätzten Aufwand überhaupt bewältigen zu können. Am 7. November 2019 konnte die Ausstellung schließlich mit einem kleinen Empfang eröffnet werden. Die Coronapandemie führte jedoch schon im März 2020 zur Schließung des Geomatikums und schränkte über die folgenden zwei Jahre den Zugang zur Ausstellung sehr stark ein. Deshalb überführten Marie Wollenschläger und Sonja Kanemaki die Ausstellung in den digitalen Raum (https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/geografisch-postkolonial/), sodass unabhängig von der physischen Ausstellung die wichtigsten Elemente verfügbar sind und bleiben.

Wie eine Ausstellung entsteht

Die Ausstellung ist strukturiert in einen Einführungsteil, in dem die Idee der Ausstellung vorgestellt, der Ort der Ausstellung – das Geomatikum und das Stadtviertel – in seinen historischen Verstrickungen der Stadtentwicklung als ehemals jüdisches Viertel eingeordnet, die Positionalität der AG KGGU als Kuratorin offengelegt und die Struktur der Ausstellung erläutert wird. In insgesamt sechs Schlüssellöchern, die unabhängig voneinander betrachtet werden können, werden folgende Themenschwerpunkte beleuchtet:

- **Schule** oder wie Schubladendenken in Schulbücher kommt
- **Forschung** oder warum Forschungsthemen oftmals mehr über die Kontexte der Forschenden selbst aussagen als über die beforschten Kontinente
- **Lehre** oder wie Wissenschaft und Gesellschaft in der universitären Lehre miteinander verschmelzen
- **Standorte** oder wie sich die Persönlichkeit des*der Forschenden in die Wissenschaft einschreibt
- **Landschaft** oder welche Welten sich hinter einem Wort verbergen
- **Werkzeuge** oder wie Techniken die (Welt-)Karten verändern

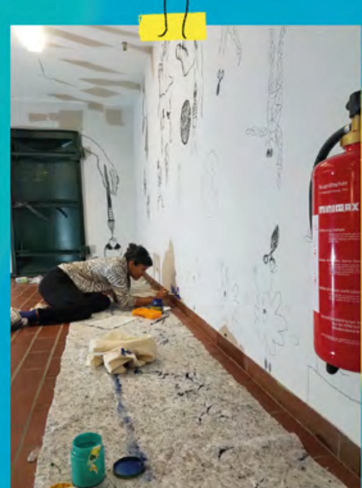




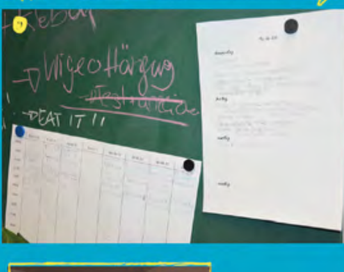
Im UG entsteht gerade diese Ausstellung
ge grafisch
wie aus Karten und Bildern Welt entsteht
AUSSTELLUNG







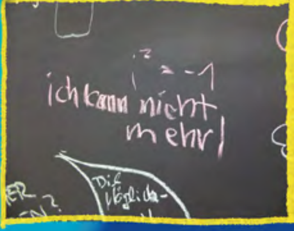




REPEAT IT!!







ich kann nicht mehr!





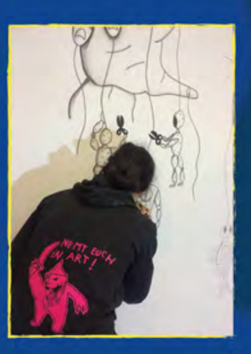




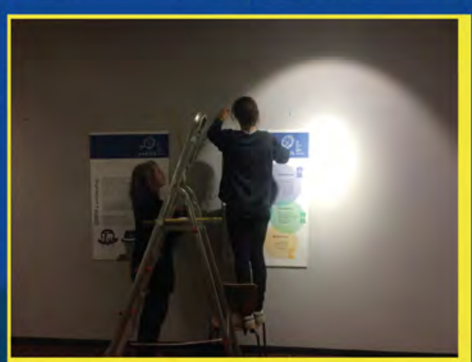


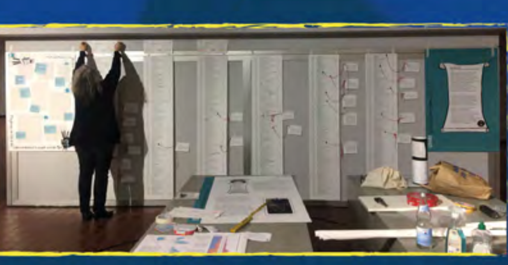












What kind of knowledges do we need in order to make the world more liveable and just for us all?

Madina Tlostanova, 2009

Künstlerisch-kreative Herangehensweisen halfen beim kritischen Umgang mit Epistemologien und Exponaten in sehr unterschiedlicher Form. So kamen beispielsweise mehrfach Spiegel zum Einsatz. Gleich zu Beginn der Ausstellung wird das Publikum von einem Spiegel aufgefordert, über die eigene Positionierung nachzudenken und über die Herkunft und Strukturierung des eigenen Wissens zu reflektieren. Das Spiegelelement wird auch im Schlüsselloch „Forschung" verwendet. Um zu zeigen, dass Inhalte der Hamburger Afrikaforschung sehr viel mehr mit Wissenschaft und Gesellschaft in Deutschland verwoben waren und sind als mit gesellschaftlichen Dynamiken im afrikanischen Kontext, wurden auf zeitlich strukturierten Stelen Karten und wissenschaftliche Schriften aus der Hamburger Geographie in der jeweiligen Zeit gezeigt (s. Abb. 1). Anhand kleiner Gucklöcher blicken die Besucher:innen durch die Stelen auf die dahinterliegenden schematischen Umrisse des Kontinents aus kleinen Spiegelfliesen, in denen sich Zeitungsartikel der Hamburger Presse und andere Materialien (auf der Rückseite der Gucklochwände) spiegeln, die den Zeitgeist und die gesellschaftlichen Debatten der jeweiligen Zeit verdeutlichen sollen. Perspektiven oder Stimmen aus afrikanischen Kontexten blieben völlig unberücksichtigt. Die Verwendung von Gucklöchern und dahinterliegenden Spiegeln ermöglicht es, verschiedene Perspektiven miteinander in Beziehung zu setzen und durch verschwommene Spiegelungen gleichzeitig die Wirkmächtigkeit unreflektierter Strukturierungen des eigenen Denkens zu beleuchten.



Abbildung 1: Verwendung von Spiegeln zur Verdeutlichung unreflektierter Strukturierungen des eigenen Denkens und der eigenen Positionalität in ihrer Bedeutung für Forschungsinhalte über Afrika (UHH,RRZ/MCC, Mentz)

Für das Schlüsselloch „Standorte" wird eine Kombination aus Würfeln und fragengeleiteten Blickachsen genutzt, um die Uneindeutigkeit der Positionierung des Geographen Gerhard Sandner (1929-2013) und die Vielfalt der Einflüsse auf dessen Wissensproduktion darzustellen (s. Abb. 2). Auf den Würfelseiten finden sich Forschungsergebnisse von Sandner, Informationen zu seiner Position innerhalb der akademischen Hierarchie dieser Zeit oder/und zu Ereignissen am Institut für Geographie, Einblicke in die gesellschaftlichen Debatten in Deutschland, die zum jeweiligen Zeitpunkt relevanten praktischen und infrastrukturellen Zugangsbedingungen zum Forschungsfeld – meist periphere Gebiete in lateinamerikanischen Ländern – sowie politische und wirtschaftliche Dynamiken im Forschungsgebiet Sandners. Die Verwendung der Würfelform, bei der nie gleichzeitig auf alle Seiten geblickt werden kann, verdeutlicht, dass die Positionalität eines:r Wissenschaftler:in nicht vollständig erfasst werden kann, selbst wenn – wie im Fall von Sandner – der:die Wissenschaftler:in gut sortiert wissenschaftliche Materialien und umfangreiche Re-

flexionsberichte über die eigene Biographie hinterlässt. Ein Vergleich von Würfeln mit Postern an der Wand, die einzelne biographische Kontexte beschreiben, ermöglicht darüber hinaus die Verknüpfung verschiedener räumlicher und zeitlicher Achsen und macht Verwobenheiten sichtbar.



Abbildung 2: Würfelseiten zur Darstellung der Vielschichtigkeit von Positionalität des Geographen Gerhard Sandner (UHH,RRZ/MCC, Mentz)

Neben der Illustration von individuellen biografischen Daten und Materialien wurde der Versuch unternommen, alternative Narrative und Perspektiven zu zeigen, die in der herrschenden Darstellung oft unterrepräsentiert oder sogar verdeckt sind. So werden kritische Stimmen zu den wissenschaftlichen Ergebnissen und Konzepten der Hamburger Geographie mithilfe unterschiedlicher kreativer Methoden sichtbar gemacht. Beim Schlüsselloch „Schule" werden stereotypisierende Bilder und Begriffe zu einzelnen „Kulturerdteilen" (Kolb 1969) in Schubladen eines Kartenschrankes mit leicht transparenter Folie bedeckt, die mit Zitaten von postkolonialen Theoretiker:innen versehen sind. Beim Schlüsselloch „Werkzeuge" werden klassische Karten zwar ausgestellt, ihre Inhalte und Darstellungsformen jedoch mit Fragen in aufgeklebten Sprechblasen hinterfragt oder in einem kollektiven Mappingprozess übermalt und damit als objektive Informationsquelle dekonstruiert. So wird im Ausstellungsraum eine große Counterkarte präsentiert, die als Alternative zu Erich Otrembas Karte „Bevölkerung und Wirtschaft der Entwicklungsländer" dient (s. Abb. 3). Darüber hinaus machen Beispiele und Erläuterungen zu kritischen und kollektiven Karten deutlich, dass Kartenwerke, die bewusst nicht den Standards der klassischen Kartographie folgen, marginalisierte Perspektiven auf Welt sichtbar machen und die Dominanz und Macht klassischer Karten brechen können. Auch Hörstationen mit Podcasts – in dieser Ausstellung produziert von Azadê Peşmen – helfen, ungehörte Stimmen in der Herstellung von Karten sowie in der Darstellung von Karteninhalten hörbar zu machen. Hegemoniale Seh-, Hör- und Wissensgewohnheiten sollen dabei herausgefordert und im Sinne Nixons explizit nicht konsolidiert werden (Nixon 2022: 6).

Abbildung 3: Countermapping zur Dekonstruktion der Wandkarte von Erich Otremba (AG KGGU)

Eine besondere Herausforderung für die Kuration der Ausstellung bildete der angemessene Umgang mit historischen Materialien aus den Hamburger Geographie-Archiven, die gewaltvolle, rassistische, antisemitische oder/und faschistoide Inhalte darstellen. Beim Schlüsselloch „Schule“ werden Bilder aus Schulbüchern, die den wiederholenden stereotypisierenden Blick auf Kontexte des Globalen Südens reproduzieren, übermalt und gekleckst, um das rassistisch geprägte Bedürfnis nach gewohnten Bildern nicht zu befriedigen. Beim Schlüsselloch „Landschaft“ wird ein zentrales Konzept des Geographen Siegfried Passarge (1867-1958) – einer besonders rassistischen Persönlichkeit – sowie sein wissenschaftliches Schaffen dargestellt, das in einer Blackbox mit unbeleuchteten Vitrinen präsentiert wird (s. Abb. 4). Inhalte von aufgeschlagenen Tage- und Logbüchern sind fast bis zur Unkenntlichkeit des Textzusammenhangs geschwärzt. Die Problematik des rassistischen und antisemitischen Gedankenguts von Passarge wird über die Unzugänglichkeit des Materials über nur zwei kleine Sehschlitze in der Boxwand verdeutlicht. Gleichzeitig wird der

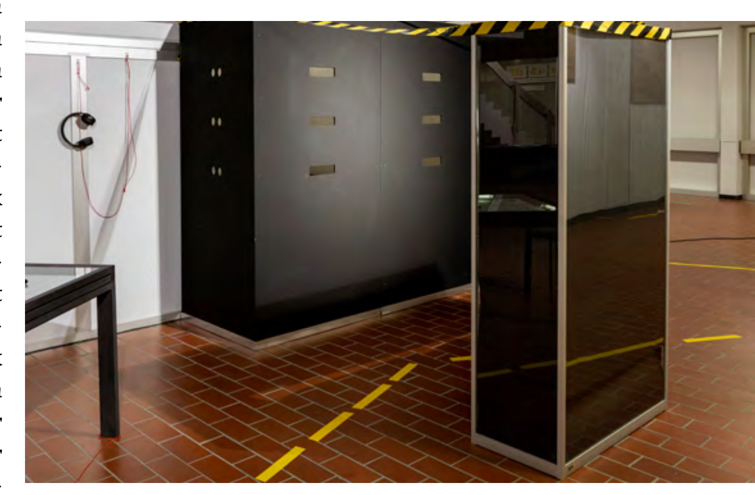


Abbildung 4: Verbergen von problematischen Inhalten durch Unzugänglichkeit der Materialien (UHH,RRZ/MCC, Mentz)

emotionale Moment beim Eintreten in diesen Raum angesprochen. Ein Raum – markiert als geschlossener Container, Blackbox, mit Absperrband abgesteckt – löst das Gefühl von Unwohlsein, Dunkelheit und Bedrohlichkeit bzw. Gefahr aus und stellt dadurch eine emotionale Verbindung zum Zeitgeist des damaligen Kontexts und zur politischen Positionierung einer Person her, die geographisches Wissen in Konzepten formuliert hat, die sich aus einer faschistoiden Ideologie speisen und an die rassistischen Logiken des Nationalsozialismus anschließen.

Neben diesen „Bearbeitungen“ von Exponaten helfen künstlerische Darstellungen, Kontexte und Zusammenhänge darzustellen, die von Exponaten unabhängig sind und über sie hinausweisen. Ein von Katrin Singer entworfenes Mural (s. Abb. 5) verbildlicht beim Schlüsselloch „Schule“ die Verwobenheiten und Verstrickungen der Geographie und des Geographie-Machens mit – für die betreffenden Akteure meist unsichtbaren – Machtverhältnissen und thematisiert die Möglichkeit, sich daraus zu lösen, eigene rassistisch geprägte Stereotype zu erkennen und eingeübte koloniale Praktiken zu verlernen, um Welt(-bilder) bunter und vielfältiger zu machen und vielen Welten Raum zur Entfaltung zu geben. Das Entkoppeln solcher Darstellungen von konkreten Exponaten löst den Blick und das Denken von diesen Kontexten. Künstlerische Darstellungen machen es so möglich, neue Denkrichtungen zuzulassen oder gar zu ihnen aufzufordern und sich von postkolonial geprägten Denkmustern zu entfernen.



Abbildung 5: Künstlerische Auseinandersetzung mit Verstrickungen der Geographie mithilfe eines Murals (UHH,RRZ/MCC, Mentz)

Was eine Ausstellung (nicht) kann

Die Kurator:innen der Ausstellung „geografisch-postkolonial“ haben es sich zur Aufgabe gemacht, Kontinuitäten, Brüche und Transformationen in der Hamburger Geographie als universitäre Disziplin zumindest in kleinen Ausschnitten aufzuarbeiten. Anders als in einem wissenschaftlichen Text können – so die Erkenntnis aus dem Kurationsprozess – im Ausstellungsraum Exponate aus verschiedenen Zeitabschnitten auf eine Weise miteinander verbunden werden, die völlig neue Verknüpfungen zulassen und zu neuen Erkenntnissen führen. Durch die unmittelbare räumliche Nähe können visuelle Beziehungen entstehen, die zeitliche und inhaltliche Zusammenhänge aufzeigen, ohne dass die Art der Beziehung vorab festgelegt und für das Publikum ausdrücklich erklärt werden muss. So hängen die übermalten stereotypisierenden Bilder aus Schulbüchern im Schlüsselloch „Schule“ gegenüber von den Listen der Lehrveranstaltungen aus 100 Jahren Lehre in der Geographie beim Schlüsselloch „Lehre“ und werfen damit die Frage auf, inwiefern Begriffe in Lehrveranstaltungstiteln wie „Kolonialgeographie“, „Dritte Welt“, „Landeskunde“, „Naturpotenzial“ et cetera oder regionale Bezeichnungen allgemein wie „Tropen“, „Orient“, „Südamerika“, „Afrika“ und so weiter in Verbindung stehen zu dominanten Imaginationen über Orte und Menschen, die sich in das kollektive Gedächtnis von in Deutschland sozialisierten Personen durch ihren Schulbesuch eingeschrieben haben. Ebenso lädt die räumliche Gegenüber- bzw. Nebeneinanderstellung von Schulbuch- und Lehrinhalten mit Forschungsthemen zu Afrika beim Schlüsselloch „Forschung“ dazu ein, über die Beziehungen zwischen Universität („Lehre“ und „Forschung“) und Gesellschaft (Publikum) nachzudenken und hier Kontinuitäten und Brüche zu identifizieren. Die verschwommene Spiegelung der eigenen Person im Afrikaprofil beim Schlüsselloch „Forschung“ lässt vielfältige Interpretationen der eigenen Positionierung gegenüber „Afrika“ zu und fragt nach eigenen Geschichten zu „Afrika“. Schließlich ermuntert die Aufforderung, selbst eine Landschaft auf einem Glastisch zu gestalten oder im Schlüsselloch „Werkzeuge“ das eigene Hamburg auf einer Kreidetafel zu mappen, das Publikum dazu, mit dominanten Narrativen zu brechen, andere Epistemologien hervorzubringen und hegemoniale Ordnungsprinzipien, die auch in der Ausstellung zum Tragen kommen, zu hinterfragen. Die genannten kreativen Methoden, die in der Ausstellung verwendet wurden, haben das Potenzial, in der geographischen Wissenschaft eine kritische Auseinandersetzung mit Raum, mit vergangenen, gegenwärtigen oder zukünftigen sozialräumlichen Dynamiken zu ermöglichen. Durch ihre Verwendung können Wissenschaftler:innen und Studierende neue Perspektiven auf komplexe Prozesse gewinnen und ein tieferes Verständnis für die Beziehungen zwischen Raum, Gesellschaft und Kultur entwickeln.

Eine weitere besondere Bedeutung kommt der emotionalen Ebene zu. Ausstellungsräume sind immer machtvolle Räume, und Dyvia Tolia-Kelly verweist darauf, dass ein *feeling* und *being* im Museum für unterschiedliche Menschen unterschiedlich ist (Tolia-Kelly 2016). Über die Irritation von Blicken werden Besucher:innen aus der Komfortzone ihrer Sehgewohnheiten gelockt und aufgefordert, über die immanente Gewalt von Darstellungen in Bildern und Karten nachzudenken. Gleichzeitig weigert sich die Ausstellung durch das Verzerren, Verfremden oder Nichtzeigen, den Raum nur für weiße Menschen zugänglich und erfahrbar zu machen und diese mit gewaltvollen Exponaten zu konfrontieren. Aus diesem Grund dient die Gestaltung von Exponaten mit dunklen Farben und unbeleuchteten Bereichen dazu, die Bedrohlichkeit solcher Ergebnisse des Geographie-Machens für das Publikum emotional spürbar zu machen, aber auch, vor diesen zu warnen. Damit werden Erkenntnisse über die Wirkmächtigkeit von Karten, Bildern und Worten jenseits

der rationalen Ebene hervorgebracht. Schließlich ermöglicht es die Unmittelbarkeit der Kommunikation mit dem Ausstellungspublikum, wissenschaftliche Ergebnisse der interessierten Öffentlichkeit in einer Form zur Diskussion zu stellen, wie es innerhalb der Academia nicht möglich wäre. Wenn Menschen ins Gespräch kommen über den Sinn und die Wirkung der Übermalung von Schulbuchbildern, dann entsteht ein mittelbarer oder – im Fall einer geführten Tour – unmittelbarer Austausch zwischen Kurator:in, Exponat und Publikum.

Trotz dieser Potenziale können Ausstellungen im Wissenschaftskontext längst nicht alle Herausforderungen der postkolonialen Debatten lösen, zumal dem Kuratieren die Aufgabe des Ordnens und Visualisierens von Wissen zukommt und damit immer eine machtvolle Praxis eines Repräsentationsregimes verbunden ist. Obwohl postkoloniale Ausstellungen einen Beitrag zur Sensibilisierung für postkoloniale Themen leisten können, bleibt das Thema für viele Teile der Bevölkerung immer noch unzugänglich. Und vor allem bleibt die Einbeziehung eines diversen Personals ins Kurator:innen-Team meist ein Desiderat, das eine breite Perspektive auf die Themen der Kolonialgeschichte und deren Auswirkungen sowie die Demokratisierung von Ausstellungsinhalten gewährleisten könnte, um dem Anspruch einer gesellschaftlichen Vielstimmigkeit gerechter zu werden.

Fazit

Ausstellungen können sowohl aufseiten der Kuration als auch in der Interaktion mit dem Publikum als ein Prozess des Erkenntnisgewinns verstanden werden, der die Grenzen „klassischer" Forschungspraktiken überschreitet. Die Vorbereitung einer Ausstellung – von der Definition des Themas über die Auswahl der Exponate bis hin zur Gestaltung des Ausstellungsraums – kann als Forschungsprozess verstanden werden, der in jeder Phase der Bearbeitung spezifische Erkenntnisse erfordert und auch liefert. Die Auswahl und Strukturierung der Exponate stellt die Ausstellungsmacher:innen vor die Herausforderung, nicht nur wissenschaftliche Ergebnisse verständlich zu präsentieren, sondern auch deren Inhalte kuratorisch zu bearbeiten und um unterdrückte Perspektiven zu erweitern. Beziehungen zwischen Exponat und Ausstellungthema sowie zwischen den einzelnen Exponaten wie auch Verbindungen der Exponate mit Kontexten, die über die Ausstellung selbst hinausweisen, fördern zudem die Unvollständigkeit, Verletzlichkeit und Bruchhaftigkeit akademischer Wissensproduktion deutlich zutage. Um diese Zweifel und Uneindeutigkeiten sichtbar zu machen, helfen Kunst und ein kreativer Umgang mit den Exponaten, wodurch eine experimentelle Begegnung zwischen Exponat und Publikum ermöglicht wird.

Somit bietet eine kreativ-künstlerische Praktik des Kuratierens wissenschaftlicher Themen ein hohes Potenzial für eine kritische Auseinandersetzung mit Raum und Zeit in all ihren Dimensionen. Durch den Einsatz von kreativen Methoden können Kurator:innen wie Besucher:innen ihre Wahrnehmungen, Überzeugungen und Emotionen artikulieren und aufzeigen, wie Räume sozial konstruiert und beeinflusst werden. Außerdem kann die kreative Methode dazu beitragen, den Blick auf alternative Visionen (ungehörte Stimmen) und Möglichkeiten für die Gestaltung von Räumen und gesellschaftlichem Miteinander zu lenken und Diskussionen anzuregen.

Schließlich führt die Gestaltung der Ausstellung zu einer ständigen Reflexion über die eigene Position und Perspektive, die zu neuen Erkenntnissen beitragen kann. In der Ausstellung werden kritische

postkoloniale Perspektiven hervorgehoben, die das Publikum zu einer kritischen Einschätzung wissenschaftlicher Kontexte anregen. Ausstellungen können also eine weitaus größere Vielfalt wissenschaftlicher Ergebnisse hinterfragen und zur Diskussion stellen, als dies wissenschaftliche Publikationen leisten könnten. Klare und eindeutige Antworten bleiben die Exponate dabei meist schuldig, was aber letztlich auch das Ziel einer Ausstellung ist, die weit über wissenschaftliche Veröffentlichungen hinausweist und über vielfältige Perspektiven neue Denkrichtungen über akademische Wissensproduktion im Allgemeinen und in der Geographie im Besonderen zulässt.

Literatur

Chakrabarty, Dipesh (2000): Provincializing Europe. Postcolonial thought and historical difference, Princeton/Oxford: Princeton University Press.

Doom, Marjan (2020): The museum of doubt: A modest manifesto by a science curator, Vancouver: Academia Press.

Driver, Felix (2013): „Hidden histories made visible? Reflections on a geographical exhibition“, in: Transactions of the Institute of British Geographers 28 (3), S. 420-435.

Dwyer, Claire/Davies, Gail (2010): „Qualitative methods III: Animating archives, artful interventions and online environments“, in: Progress in Human Geography 34 (1), S. 88-97.

Faas, Ania (2022): „Textproduktion im postkolonialen Museum“, in: Brücke-Museum/Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin/Stiftung Stadtmuseum Berlin/Daniela Bystron/Anne Fäser (Hg.), Das Museum dekolonisieren? Kolonialität und museale Praxis in Berlin, Bielefeld: transcript, S. 95-101.

Figge, Maja (2019): „On decolonial deferrals“, in: Wissen der Künste 8, S. 1-8. https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe8/ (letzter Zugriff am 20.01.2023).

Gräbel, Carsten (2015): Die Erforschung der Kolonien. Expeditionen und koloniale Wissenskultur deutscher Geographe, 1884-1919, Bielefeld: transcript.

Hawkins, Harriet (2021): Geography, art, research. Artistic research in the geohumanities, London/New York: Routledge.

John, Eleanor (2015): „Collaborative exhibitions and the Geffrye Museum of the Home“, in: Laura Humphreys (Hg.), Research on display. A guide to collaborative exhibitions for academics, London: Royal Geographical Society, S. 8-9.

Kolb, Albert (1969): „Die Kulturerdteile im weltwirtschaftlichen Geschehen“, in: Geographische Zeitschrift 57 (1), S. 1-19.

Krysa, Joasia (2020): „Exhibitionary practices at the intersection of academic research and public display (second expanded iteration)“, in: Carolina Rito/Bill Balaskas (Hg.), Institution as praxis – new curatorial directions for collaborative research, London: Sternberg Press, S. 62-75.

Kuokkanen, Rauna (2010): „The responsibility of the academy. A call for doing homework“, in: Journal of Curriculum Theorizing 26 (3), S. 61-74.

Lossau, Julia (2012): „Postkoloniale Impulse für die deutschsprachige Geographische Entwicklungsforschung“, in: Geographica Helvetica 67 (3), S. 125-132.

McCarthy, Conal (2015): „Introduction. Grounding museum studies: Introducing practice“, in: Conal McCarthy (Hg.), Museum practice, Malden/Oxford: Wiley Blackwell, S. xxxv-lii.

McEwan, Cheryl (2009): Postcolonialism and development, London: Routledge.

Mignolo, Walter D. (2007): „Delinking. The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality“, in: Cultural Studies 21 (2-3), S. 449-514.
Monama, Emma (2019): „Remembering to forget: 100 years of Hamburg University / Sich erinnern, um zu vergessen: 100 Jahre Universität Hamburg“, in: AG KGGU (Hg.), Dekoloniale Geographien. Feministisches Geo-RundMail 80 (https://ak-feministische-geographien.org/rundmail/), S. 89-96.
Neuburger, Martina/Schmidt, Katharina/Schmitt, Tobias/Singer, Katrin (2021): „Postkoloniale Theorien und Post-Development-Ansätze“, in: Rita Schneider-Sliwa/Boris Braun/Ilse Helbrecht/Rainer Wehrhahn (Hg.), Humangeographie, Braunschweig: Westermann, S. 527-532.
Nicolaysen, Rainer/Krause, Eckart/Zimmermann, Gunnar R. (Hg.) (2020): 100 Jahre Universität Hamburg. Studien zur Hamburger Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte in vier Bänden, Göttingen: Wallstein.
Nixon, Christopher A. (2022): Postkoloniale Identitäten in radikalen Räumen. Eine raumorientierte Neuerfindung der Museen im Spiegel ihrer gesellschaftlichen Verantwortung. https://christopher-nixon.blog/wp-content/uploads/vortrag-postkoloniale-identitaeten-in-radikalen-raeumen.pdf (letzter Zugriff am 20.01.2023).
Panelli, Ruth (2008): „Social geographies: Encounters with indigenous and more-than-white/anglo geographies“, in: Progress in Human Geography 32 (6), S. 801-811.
Panelli, Ruth (2010): „More-than-human social geographies: Posthuman and other possibilities“, in: Progress in Human Geography 34 (1), S. 79-87.
Quijano, Aníbal (2000): „Coloniality of power and eurocentrism in Latin America“, in: International Sociology 15 (2), S. 215-232.
Smith, Linda T. (1999): Decolonizing methodologies. Research and indigenous peoples, London: Zed Books.
Spivak, Gayatri C. (2008): Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation, Wien: Turia & Kant.
Tolia-Kelly, Divya P. (2016): „Feeling and being at the (postcolonial) museum: Presencing the affective politics of ‚race‘ and culture“, in: Sociology 50 (5), S. 896-912.
Tolia-Kelly, Divya P./Raymond, Rosanna (2020): „Decolonising museum cultures: An artist and a geographer in collaboration“, in: Transactions of the Institute of British Geographers 45 (1), S. 2-17.
Wonisch, Regina (2018): Reflexion kolonialer Vergangenheit in der musealen Gegenwart? Kuratorische Herausforderungen an der Schnittstelle von ethnologischen Museen und Kunst, Stuttgart: ifa (Institut für Auslandsbeziehungen). https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-55097-1 (letzter Zugriff am 23.01.2023).
Wynter, Sylvia/McKittrick, Katherine (2015): „Unparalleled catastrophe for our species? Or, to give humanness a different future: Conversations“, in: Katherine McKittrick (Hg.), Sylvia Wynter. On being human as praxis, Durham: Duke University Press, S. 9-89.

AUTOR:INNEN

Aue, Rosa ist Doktorandin am Institut für Geographie der WWU in Münster. Sie beschäftigt sich in ihrer Forschung mit städtischen Infrastrukturen, sozialer Teilhabe sowie feministisch-geographischen Perspektiven auf Energieversorgung.

Bauer, Lea ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Geographie der Universität Leipzig. Ihre Forschungsinteressen liegen an der Schnittstelle zwischen Politischer Geographie, Kritischer Kartographie, qualitativen visuellen und digitalen Geographien sowie künstlerischen Forschungsmethoden.

Beetz, Anne ist Master-Studierende im Bereich Planung und Partizipation und hat an der Universität Hamburg Geographie im Bachelor studiert. Innerhalb des Seminars „Artographies im Klassenzimmer" forschte sie zu der Methode Pantomime und führte auch die Datenerhebung ihrer Bachelorarbeit mit künstlerisch-kreativen Methoden durch.

Boos, Philip ist Humangeograph und Mobilitätsforscher. Seine Interessenschwerpunkte liegen in der Untersuchung städtebaulicher sowie umweltpsychologischer Faktoren im Straßenverkehr. Im Vordergrund stehen dabei Sicherheits- und Gesundheitsaspekte urbaner Fahrradmobilität.

Heuer, Helene ist Geographin und Kleingärtnerin. In ihrem Masterstudium und als Teil der AG Kritische Geographien Globaler Ungleichheiten setzt sie sich – vor allem im urbanen Raum – mit Themen der Politischen Ökologie und sozial-ökologischer Transformation sowie kreativ-künstlerischen Zugängen zu diesen auseinander.

Hilf, Sebastian arbeitet in einer deutsch-syrischen Solidaritäts- und Menschenrechtsorganisation und ist seit zehn Jahren Teil von kollektiv orangotango. Inspiriert von sozialen Bewegungen in Europa und Lateinamerika, engagiert er sich als Aktivist insbesondere in urbanen Protestbewegungen in Berlin.

Hiller, Lotte J. ist Doktorand*in an der Universität Potsdam und arbeitet zu Narrativen über sichere Unterkünfte für queere Asylbewerber*innen in Deutschland. Zuletzt war sie in der AG Kulturgeographie an der Universität Bonn tätig. Als Speaker*in gestaltet sie Bildungsangebote zu den Themen Antidiskriminierung und safer spaces.

Hübl, Susanne ist Doktorandin am Institut für Geographie der WWU in Münster. Als feministische Humangeographin interessiert sie sich für die alltäglichen Aushandlungen sozialer Reproduktion – vom Kindergebären bis zum kollektiven Kochen im Stadtteil.

Humuza, Corinna arbeitete als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Geographie in Hamburg, u.a. zu Schwarzen Geographien und dekolonialem Mapping, bevor sie 2019 Referentin von Amelie Deuflhard, Intendantin von Kampnagel – Internationales Zentrum für Schönere Künste wurde. Seit 2021 ist sie Kuratorin des Internationalen Sommerfestivals auf Kampnagel.

Jordan, Max studiert Geographie an der Universität Hamburg. Er beschäftigt sich dabei insbesondere mit der Produktion, Wahrnehmung und Aneignung urbaner Räume. Neben dem Studium unterstützt er die AG Kritische Geographien Globaler Ungleichheiten und begleitet Freizeit- und Kulturangebote für Menschen mit Assistenzbedarf

Jossin, Jasmin ist promovierte Umweltpsychologin und arbeitet am Deutschen Institut für Urbanistik in Berlin mit einer ganzheitlichen und integrativen Perspektive auf nachhaltige Entwicklung. Gemeinsam mit Annette Voigt leitet sie das Forschungsprojekt „Urbane Xtopien" und begeistert sich für transformative Bildung.

Kanemaki, Sonja betreut am Institut für Geographie in Hamburg internationale Austauschprogramme und Hochschulkooperationen mit europäischen und außereuropäischen Ländern. Dazu gehört auch ein kritischer Blick auf Hochschulpolitiken und deren strukturelle Lücken und Schwächen aus einer diversitätssensiblen und postkolonialen Perspektive.

Kirndörfer, Elisabeth forscht und lehrt an der Universität Bonn (AG Kulturgeographie) zu den Themen (Post-)Migration, Rassismus und citizenship. Zuletzt war sie im HERA-geförderten Forschungsprojekt „Die Alltagserfahrungen junger Geflüchteter und Asylsuchender im öffentlichen Raum" tätig.

Komposch, Nora arbeitet als Doktorandin am Geographischen Institut der Universität Bern. In ihrer Dissertation beschäftigt sie sich mit saisonaler Landwirtschaft in Südspanien und dem Zugang migrantischer Erntearbeiter:innen zu reproduktiver Gesundheit. In Zusammenarbeit mit dem mLAB experimentiert Nora mit kreativen Methoden der Wissenskommunikation.

Kuhn, Lilith ist Doktorandin am Institut für Geographie der WWU in Münster. In ihrer Forschung beschäftigt sie sich mit heterogenen Aushandlungen der Klimakrise und deren affektiven Dimensionen mit einem Schwerpunkt auf den Kämpfen um Braunkohle.

Küttel, Nora studierte Geographie, Soziologie und Urban Design und promovierte zu den Wechselwirkungen von Kunst und Raum in Detroit. Derzeit forscht und lehrt sie am Institut für Geowissenschaften und Geographie der Universität Halle. Ihre Forschungsinteressen liegen in der kritischen Stadtforschung, in Transformationsprozessen, ethnographischen Forschungsmethoden und feministischer Methodologie.

Martin, Susanne performt, erforscht und unterrichtet zeitgenössischen Tanz. Sie beschäftigt sich unter anderem mit Tanzimprovisation als alter(n)skritische Praxis, als Bildungspraxis und mit performativen Strategien der Wissensproduktion. www.susannemartin.de

Neuburger, Martina (Hg.) ist Professorin am Institut für Geographie der Universität Hamburg und Mitglied der Arbeitsgruppe Kritische Geographien globaler Ungleichheiten. Ihre Themenschwerpunkte sind Postkoloniale Studien, Rural Studies und politisch-ökologische Ansätze, v. a. in Lateinamerika.

Nixon, Christopher A. vertritt seit 2023 die Professur für Soziale Ungleichheit und Sozialpolitik an der Hochschule RheinMain. Bei der Stiftung Historische Museen Hamburg kuratierte er 2020/2021 in Co-Projektleitung eine Ausstellung zur kolonialen Verflechtung der hamburgischen Industrie. Seine Forschungsschwerpunkte sind: Postkoloniale, Kritische und Politische Theorie, Ästhetik, Sozialphilosophie.

Nöthen, Eva ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Humangeographie der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Ihre Arbeitsschwerpunkte in Forschung und Lehre liegen in den Bereichen transformative Bildung, Medienbildung, Gesellschaft-Umwelt-Beziehungen sowie künstlerische (Stadt-)Forschung.

Perler, Laura arbeitet als Postdoktorandin am Geographischen Institut an der Universität Bern. In ihrem aktuellen Forschungsprojekt beschäftigt sie sich mit reproduktiven Geopolitiken im Schweizer Asylwesen. In Zusammenarbeit mit dem mLAB versucht Laura, ihre Forschung an den Schnittstellen von Wissenschaft, Vermittlung, politischer und künstlerischer Praxis einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Peterson, Melike arbeitet als Postdoktorandin am Institut für Geographie an der Universität Bremen. Ihr aktuelles Forschungsprojekt befasst sich mit öffentlichen Bibliotheken und dem Recht auf Stadt. Weitere Interessen sind Geographien der Begegnung, multikulturelles Zusammenleben und feministische Blicke auf Stadt.

Piscitelli, Paola forscht im Bereich Urban Studies an der Universität Politecnico di Milano, ist Dozentin an der Universität Hamburg und professionelle Filmemacherin. Zu ihren Veröffentlichungen zählen „Atlante delle città“ (Feltrinelli, 2020) und „Mobile Urbanity“ (Planum Publisher, 2018), zu ihren Filmen gehören „Radio Riders“ (2020), „Io non vedo il mare“ (2022) und Waithood (in Entwicklung).

Reuter, Gabriele ist freie Choreografin und Urbanistin in Berlin. Sie wirkt in künstlerischen, pädagogischen, partizipativen und planerischen Formaten, um mögliche Verbindungen zwischen Körperwissen, Choreografie, urbaner Praxis und Stadtentwicklung zu beforschen und zugänglich zu machen.

Rothfuss, David studierte Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte in Mainz. Derzeit absolviert er ein Masterstudium der Landschaftsarchitektur in Kassel, wo er Teil des Forschungsprojekts „Urbane Xtopien“ ist. In seinen Arbeiten bedient er sich performativer Strategien, um in den gebauten Raum einzugreifen.

Scheer, Nina arbeitet als Bildungsreferentin bei Arbeit und Leben Hamburg zu gruppenbezogener Menschenfeindlichkeit und Diskriminierungsabbau in Institutionen. Ihren Masterabschluss absolvierte sie am Institut für Geographie in Hamburg mit dem Schwerpunkt auf Geographien von Kindheit und Jugend.

Schmidt, Katharina (Hg.) ist Humangeographin und wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Hamburg. Sie beschäftigt sich mit feministischen, intersektionalen, kreativen und post-/dekolonialen Perspektiven – vor allem auf Stadt, Geographien der Obdach- und Wohnungslosigkeit, Machtverhältnisse globaler Wissensproduktion sowie visuelle Geographien.

Schurr, Carolin ist feministische Geographin und leitet als Professorin die Forschungsgruppe Sozial- und Kulturgeographie am Geographischen Institut der Universität Bern. In ihrer Forschung beschäftigt sie sich mit Geographien des Körpers, der Reproduktion und Intimität. Als Co-Leiterin des mLAB versucht sie, neue Methoden und Wissensvermittlung im Schnittfeld von Forschung, Kunst und Medien zu entwickeln.

Schweizer, Paul ist Geograph und kritischer Pädagoge. Als Teil von kollektiv orangotango führt er kollektive Kunstprojekte im öffentlichen Raum durch. Er hat „This Is Not an Atlas" mit herausgegeben und forscht aktuell unter dem Titel „Learning engaged cartography" zu Methoden kollektiven/militanten Kartierens.

Semenova, Alexandra studiert Geographie an der Universität Hamburg und führte im Rahmen des Seminars „Artographies im Klassenzimmer" die Drahtskulptur-Methode durch.

Singer, Katrin (Hg.) ist als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Hamburg tätig. Ihre geographische Arbeit ist inspiriert von theoretischem Denken aus den Bereichen der Kritischen Geographie, der Politischen Ökologie sowie von indigenen, postkolonialen und feministischen Theorien. Entlang eines Spektrums an künstlerischen, narrativen und kartographischen Methoden folgt sie (auto-) ethnographischen Spuren und land- bzw. flussbasierter Forschung.

Voigt, Annette leitet derzeit zusammen mit Jasmin Jossin das transdisziplinäre Forschungsprojekt „Urbane Xtopien" und arbeitet zum Thema Umgang mit Wildtieren in der Stadt am Fachgebiet Freiraumplanung der Universität Kassel. Sie hat Landschaftsplanung und -architektur studiert, in der Ökologie promoviert und an verschieden Universitäten in Deutschland und Österreich gearbeitet.

Winkel, Mirko arbeitet als Künstler und Kurator sowie als Übersetzer im Bereich der wissenschaftlichen Forschung. Er ist Koordinator des mLAB am Geographischen Institut der Universität Bern und verantwortet zahlreiche Projekte in den medialen, bildenden, performativen und diskursiven Künsten.